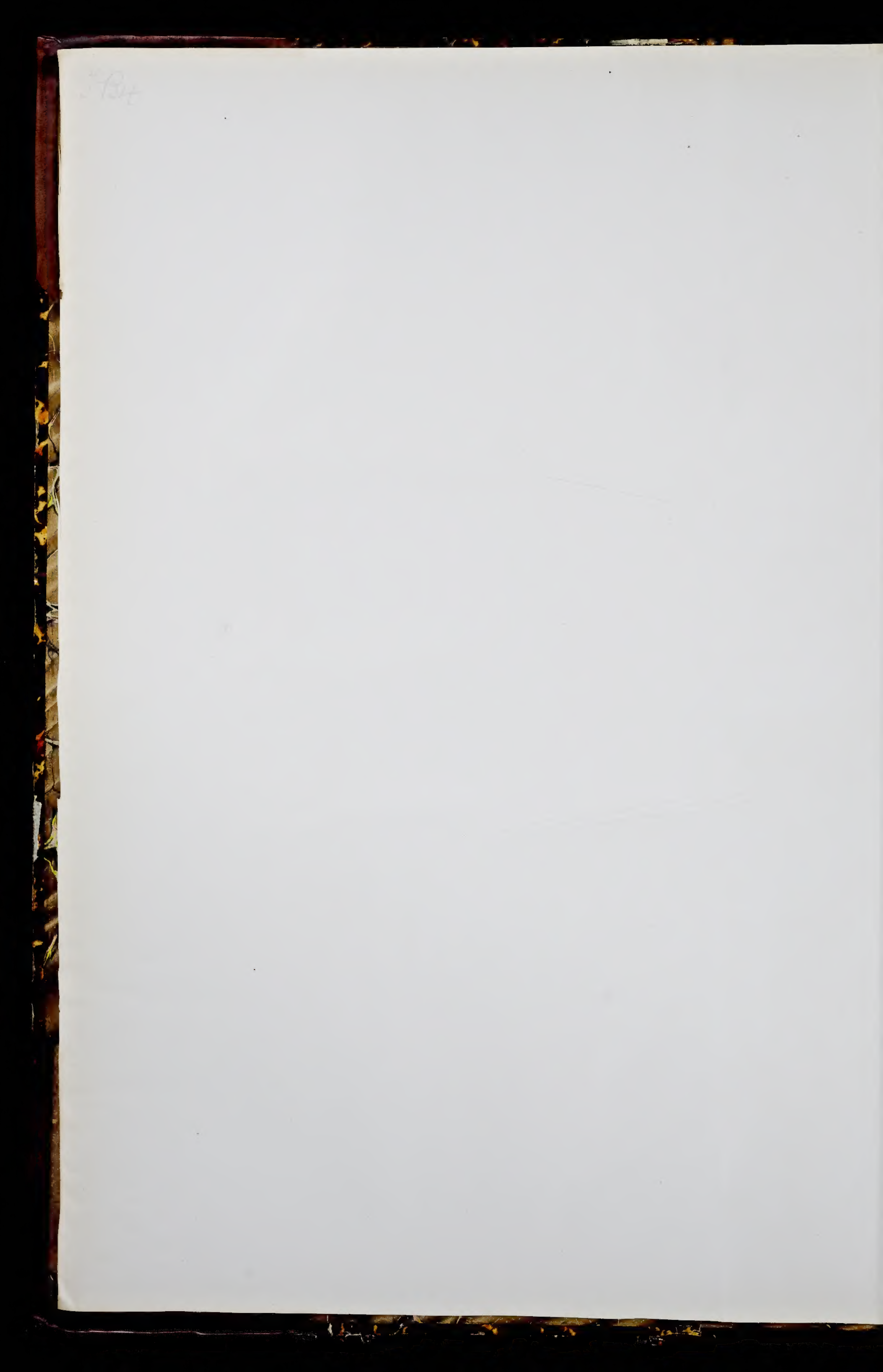








MONUMENTS

DES

ARTS DU DESSIN

CHEZ LES PEUPLES TANT ANCIENS QUE MODERNES,

RECUEILLIS

PAR LE BARON VIVANT DENON,

ANCIEN DIRECTEUR-GÉNÉRAL DES MUSÉES DE FRANCE,

POUR SERVIR A L'HISTOIRE DES ARTS;

Lithographiés par ses soins et sous ses yeux.

DÉCRITS ET EXPLIQUÉS

PAR AMAURY DUVAL,

MEMBRE DE L'INSTITUT (ACADÉMIE ROYALE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES.)

TOME TROISIÈME.

ÉCOLES DE PEINTURE, DEPUIS LA RENAISSANCE DES ARTS

(SUITE DES ÉCOLES ITALIQUES).

A PARIS,

CHEZ M. BRUNET DENON, RUE SAINTE-ANNE, N° 18.

1829.

IMPRIMERIE DE FIRMIN DIDOT, RUE JACOB, N° 24.

TABLE DES MATIÈRES

DU TOME III.

(SUITE DES ÉCOLES ITALIQUES.)

ÉCOLE LOMBARDE.

(1) Cette planche CXCII *bis* ne se trouve point où nous l'indiquons. Nous avons cru devoir attribuer à *Louis Carrache* le dessin qui, dans notre estampe, porte le nom de Procaccini; et c'est parmi les productions de Louis Carrache qu'on le trouvera, à la planche CLXXXI.

(1) Nous croyons avoir commis une erreur en attribuant, dans la planche CCXXXV, à *Zurbaran*, ce tableau, qui fait partie de la collection de M. le maréchal Soult. Des connaisseurs, en qui nous avons la plus grande confiance, assurent qu'il est d'*Alonzo Cano*, maître sur lequel on pourra lire une Notice dans l'explication de la planche précédente.

FIN DE LA TABLE DU TROISIÈME VOLUME.

ECOLE LOMBARDE

L'école lombarde, que l'on désigne aussi quelquefois par le nom d'*école bolonaise,* parce que Bologne a été la patrie et le séjour habituel de ses plus grands artistes, paraît avoir dû sa première existence à des maîtres de l'école florentine. C'est ce que nient pourtant, par esprit national, les Bolonais : *I fiorentini vogliono,* dit Lanzi (1), *avere insegnato a' Bolognesi, e i Bolognesi non vogliono avere appreso da' fiorentini.* Mais ce qui semble décider la question, c'est que les plus anciens tableaux que l'on voit à Bologne sont l'ouvrage d'artistes florentins, et surtout de *Giotto.*

Peu importe, au surplus, de savoir de quel pays les plus anciens artistes bolonais ont reçu leur instruction. Ce n'est guère qu'à dater du temps où vivaient les *Carrache* que la Lombardie peut s'enorgueillir d'avoir une école. C'est cette famille de peintres justement célèbres qui lui donna un style, un caractère. *Corrége,* il est vrai, y avait brillé avant eux; mais, malgré la juste admiration qu'il excita, il n'y fit point de révolution, et conséquemment ne mérite pas, comme les Carrache, le nom de fondateur. L'Académie de peinture que ceux-ci établirent à Bologne jeta le plus grand éclat dans toute l'Italie. De leurs ateliers sortirent aussi une foule d'artistes, dont quelques-uns même les ont surpassés en talents et en gloire.

Quelle école que celle qui compte parmi les maîtres qui l'ont illustrée, un *Dominiquin,* un *Guido Reni!*

D'après les connaisseurs, voici les qualités qui la distinguent : la grace, un goût de dessin agréable quoiqu'il ne soit pas d'une grande correction, un pinceau moelleux et une belle fonte de couleur.

---

(1) *Storia pittorica,* t. V, p. 6

ÉCOLE LOMBARDE.

PLANCHE CLIV.

UN SAINT ADORANT LA VIERGE

Dessin de FRANCESCO FRANCIA,

NÉ EN 1450, MORT EN 1533

NOTICE SUR CET ARTISTE.

Le père de *Francesco Francia* était orfèvre à Bologne, et son fils, qu'il instruisit dans son art, exerça long-temps l'orfévrerie, ainsi que la gravure sur métaux. Les coins qu'il exécuta pour frapper tant des médailles que des monnaies, avaient une grande perfection, et il devint un des meilleurs graveurs en médailles de son pays et de son temps.

Ce ne fut qu'assez tard qu'il s'adonna à la peinture, et qu'il eut, en ce genre, d'aussi grands succès, pour le moins, que dans son autre art, que, du reste, il ne paraît pas qu'il ait jamais complètement abandonné. En effet, le dernier des tableaux qu'il ait exécutés dans les églises de Bologne est souscrit, *Franciscus Francia* AURIFEX.

Raphaël le connut et estima ses talents : il entretint avec lui une correspondance amicale, et même lui envoya (en 1518) sa fameuse *Sainte-Cécile*, qu'il venait de terminer, en le priant, s'il y trouvait des fautes, de les corriger. Vasari prétend qu'à l'aspect de cet admirable ouvrage, *Francia* mourut de jalousie. C'est un conte, comme on en trouve beaucoup dans ce biographe. *Francia* ne mourut qu'en 1533; et aussitôt après la mort de Raphaël (en 1520), il avait fait honorablement placer sa *Sainte-Cécile* dans la chapelle de la Miséricorde à Bologne.

Son dessin a de la sécheresse; mais son coloris est harmonieux, et semble annoncer les qualités qui depuis ont caractérisé l'école bolonaise.

EXPLICATION DE LA PLANCHE.

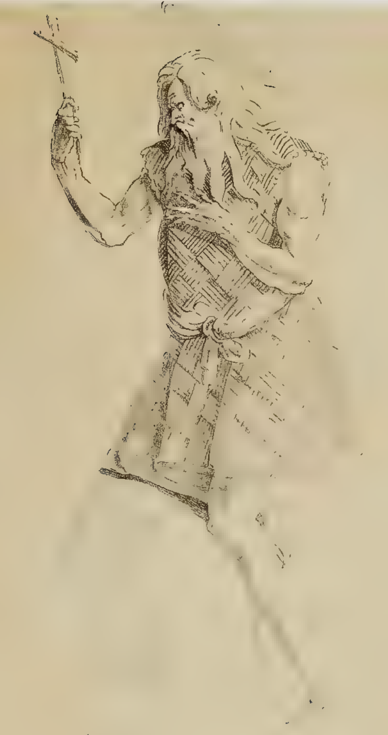
Dans le dessin de notre planche on voit bien un saint à genoux devant une grande femme, couverte d'amples vêtements, que nous prenons pour une Madone, quoiqu'aucune auréole n'indique que ce soit là la mère de Dieu. Mais que signifie le jeune personnage qui est au milieu prosterné devant le saint, et qui semble lui demander pardon? Serait-ce quelque néophyte qui, un moment égaré, revient dans le sein de l'Église par les conseils ou l'influence de la divine Marie?

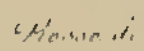
Quoi qu'il en soit, et tout en avouant que nous ne pouvons bien comprendre

le sujet de cette composition, nous ferons remarquer la noble attitude, l'air de douceur et de vraie piété de la grande femme que nous avons qualifiée de Vierge. Cette figure nous semble confirmer le bel éloge que Raphaël faisait des Vierges de Francia, lorsqu'il disait, dans une de ses lettres, qu'il n'en trouvait nulle part de plus belles, de plus bienveillantes, ni de mieux faites : *Non vedendone da nessun altro più belle e più divote, e ben fatte.*

Le dessin qu'on voit dans notre planche au-dessus de la composition de *Francia*, est de *Rosso*, artiste de l'école florentine, qui exerça long-temps en France ses talents, sous le nom de *Maître Roux*. François I[er] lui donna la surintendance de tous les ouvrages de Fontainebleau, et, dans la suite, un canonicat de la Sainte-Chapelle. Ce fut lui qui bâtit la grande galerie de Fontainebleau, et la décora de ses peintures. Il y mourut, en 1541, à l'âge de quarante-cinq ans.

Le saint que nous voyons ici nous paraît être un saint Jérôme : couvert d'une tunique en nattes, il est maigre, décharné; ses cheveux et sa barbe sont longs et négligés; il fléchit un genou devant une croix qu'il tient de la main droite. C'est ainsi qu'il s'est représenté lui-même, lorsqu'il décrit les incroyables austérités qu'il s'était imposées dans les déserts de la Chalcide en Syrie, austérités qui n'éteignaient en lui ni les pensées impures, ni les souvenirs des voluptés de Rome. « Toute ma consolation, ajoute-t-il, était de me jeter aux pieds de Jésus-Christ sur la croix, et de les arroser de mes larmes. »







Tiré du Cabinet de M.r Denon



ECOLE LOMBARDE.

PLANCHE CLV.

LA VIERGE ET L'ENFANT JESUS.

Tableau par GIOV. ANTONIO BELTRAFFIO,

NÉ EN 1467, MORT EN 1516

NOTICE SUR CE PEINTRE.

Beltraffio était un gentilhomme de Milan, qui même occupa des emplois publics assez importants. Passionné pour la peinture, il prit quelques leçons du grand Léonard de Vinci, et parvint à peindre, avec assez de succès, mais seulement pour se délasser d'affaires plus sérieuses, quelques tableaux que l'on voit à Milan et à Bologne. Son meilleur ouvrage est dans une église de cette ville: il y avait inscrit son nom, auquel il avait associé celui de Léonard son maître; on n'y lit plus cette inscription.

Beltraffio, comme on voit, ne fut qu'un simple amateur qui a peu travaillé: aussi ses tableaux sont-ils rares. Et cependant le Musée de Paris en possède un de lui, dans lequel il a représenté la Vierge et l'Enfant Jésus recevant les hommages de deux gentilshommes, dont le plus jeune s'adonnait sans doute à la poésie, car il a sur la tête une couronne de laurier.

EXPLICATION DE LA PLANCHE

C'est aussi une Vierge et son enfant que représente le tableau de notre planche, ou plutôt ce sont des portraits d'une mère jouant avec son fils; car nous ne pouvons voir là que des *portraits:* il n'y a rien de divin dans ces figures.

La prétendue Vierge est assise; sa coiffure, d'une grande simplicité, est de très-bon goût. Elle donne d'une main un bouton de rose à son fils, qui le saisit avidement; de l'autre main, elle tient la rose même dont elle a détaché le bouton.

Ce tableau (et l'on doit s'en apercevoir même dans notre dessin) est fait dans la manière de Léonard de Vinci, maître de Beltraffio.



Gio. Antonio Beltraffio

Tiré du Cabinet de M.r Denon

ÉCOLE LOMBARDE.

PLANCHE CLV (BIS).

LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS SUR UN TRÔNE

Dessin de BENVENUTO TISIO DA GAROFOLO,

NÉ EN 1481, MORT EN 1559

NOTICE SUR CE PEINTRE.

Benvenuto Tisio, surnommé *da Garofolo*, du lieu de sa naissance dans le Ferrarais, fut un des meilleurs élèves de Raphaël. Avant d'étudier, à Rome, sous ce grand maître, il avait parcouru différentes villes d'Italie, et adopté, des peintres qui y florissaient, un style, une manière qu'il se hâta d'abandonner dès qu'il put voir les ouvrages du peintre d'Urbin. Son intention était de se fixer à Rome; mais appelé à Ferrare pour des affaires de famille, il y fut employé à de grands travaux, tant dans les églises que dans les palais. On avait reconnu son talent, dans sa patrie; il ne lui fut plus possible de la quitter.

Dans presque toutes les galeries d'Italie on trouve, en assez grand nombre, de ses productions, et elles y sont placées avec honneur. On y reconnait la manière de Raphaël, surtout dans les figures de Vierges et dans celles d'enfants. Son pinceau, disent les connaisseurs, est gras et fondu, et sa couleur claire à la fois et vigoureuse.

Le Musée royal de France possède six à sept tableaux de ce peintre, et, entre autres, deux portraits, dans lesquels on le voit à différents âges. Il s'est peint, dans l'un et l'autre, tenant un œillet à la main. Cette fleur, que l'on nomme en italien *garofano*, il la mettait dans presque tous ses tableaux, pour indiquer le surnom qu'il avait pris du lieu de sa naissance.

EXPLICATION DE LA PLANCHE

La Vierge est assise sur un trône, et l'Enfant Jésus est debout entre ses genoux. Des anges, assis au-dessous du trône, exécutent un concert. Leurs instruments de musique sont des violoncelles, des guitares, etc.

Mais quel est ce personnage barbu qui, placé près de la Vierge, et pourtant au-dessous d'elle, semble ou méditer gravement, ou écouter aussi la musique? c'est apparemment saint Joseph.



Tiré du Cabinet de M. Denon



ÉCOLE LOMBARDE.

PLANCHES CLVI-CLXXV.

Divers dessins, études, compositions de FRANCESCO MAZZUOLI, dit IL PARMIGIANINO (LE PARMESAN).

NÉ EN 1503, MORT EN 1540

NOTICE SUR LE PARMESAN.

Né au sein d'une famille de peintres, le Parmesan mania les pinceaux dès son enfance. A quatorze ans, il avait déja acquis de la réputation dans sa patrie par d'assez bonnes peintures a fresque. A vingt ans, il vint à Rome, et dès son début dans cette ville on crut retrouver en lui un second Raphaël : aussi lui donna-t-on le surnom de *Rafaellino*. Il est vrai qu'il s'attachait surtout à imiter ce grand maître en tout ce qui tenait à la grace. Il cherchait la grace, il la voulait en tout, et tellement qu'il est souvent tombé dans l'afféterie et dans la mignardise.

Le Parmesan s'adonna aussi à la gravure. Il fut, en Italie, inventeur de la manière de graver en clair-obscur, par le moyen de deux planches en bois.

Ses talents divers et réels ne le conduisirent point à la fortune. Il fut poursuivi par des créanciers qui lui avaient avancé le prix d'un tableau qu'il ne terminait point, s'enfuit, et mourut de chagrin, à Casale, à peine âgé de trente-sept ans. C'est à cet âge aussi qu'était mort le grand maître que l'on avait cru voir revivre en lui.

La vie de ce malheureux artiste a été écrite et publiée par le P. Affò, que Lanzi cite avec éloge dans son Histoire de l'Ecole parmesane (1).

M. Denon avait réuni une collection très-nombreuse de dessins du Parmesan. D'après ceux qu'il a fait lithographier, et que nous offrons dans une suite de planches que nous allons expliquer, on pourra juger du génie, comme de la manière de cet artiste, que l'on doit placer au rang des plus grands maîtres de son école.

EXPLICATION DES PLANCHES.

PLANCHE CLVI.

PORTRAIT DU PARMESAN. — ÉTUDES DE TÊTES DE DIVERS CARACTÈRES.

C'est le Parmesan lui-même qui a dessiné son portrait que nous voyons ici.

---

(1) *Storia pittorica*, t. IV, p. 101. *Epoca seconda della Scuola parmigiana.*

Sa physionomie porte déja l'empreinte de cette mélancolie profonde qui le conduisit au tombeau, à l'âge de trente-sept ans.

Au-dessus du portrait sont des têtes de vieillards, de femmes, de satyres. Ce dernier dessin est à la plume et lavé au bistre.

Le Parmesan faisait beaucoup d'études des figures qu'il comptait employer dans ses compositions. Nous aurons occasion de faire remarquer en d'autres dessins, où l'on voit les mêmes figures répétées, mais dans des attitudes diverses, qu'il se condamnait à bien des essais et à bien de tâtonnements avant de trouver cette grace qu'il recherchait avec tant de soin, on pourrait dire avec tant de passion.

PLANCHE CLVII

ÉTUDES PAR LE PARMESAN

Cette planche démontrera, dès à présent, la vérité de l'observation qui termine l'explication de la planche précédente.

D'un côté de notre dessin on voit combien de fois le Parmesan s'est étudié à donner une attitude gracieuse à une figure de femme nue qu'il voulait représenter levant un bras très-haut pour cueillir ou des fleurs ou des fruits, abaissant l'autre bras pour les répandre.

Dans l'autre partie du dessin nous voyons encore toutes les études qu'il faisait pour représenter Moïse apportant et présentant au peuple les tables de la loi. Dans ces études-ci il est clair qu'il avait dans l'esprit le fameux Moïse de Michel-Ange, et qu'il voulait donner au sien, non la même attitude, mais le même grandiose, le même *strapassato*, pour nous servir d'une expression qui manque à notre langue.

PLANCHE CLVIII

AUTRES DESSINS ET CROQUIS DU PARMESAN

Est-ce le *Massacre des Innocents* qui fait le sujet du plus grand des dessins de notre planche? C'est ce qu'on ne saurait dire avec assurance. Toujours est-il qu'un grand personnage assis sur son trône, au milieu de la scène, semble donner des ordres qu'on exécute à l'instant même; qu'on voit de tous côtés des femmes qui se désolent ou qui fuient, des enfants renversés par terre, etc. — Les traits à la plume de ce dessin, quoiqu'ils soient rehaussés au bistre, ont été si rapidement tracés, offrent des objets si confus, que l'artiste lui seul aurait pu sans doute débrouiller, expliquer ce chaos.

Quoi qu'il en soit, c'était une vaste et belle composition que le Parmesan avait en idée : les plans de la scène sont bien indiqués, les groupes placés avec art; tout l'ensemble en est satisfaisant.

Ce sont encore des *études* que nous retrouvons dans le plus petit des dessins de cette planche, dessin qui paraît avoir été tracé par mégarde sur un papier où déja avait été faite une opération arithmétique, une *addition*, que l'on voit à gauche.

Sur le verso de cette même feuille de papier étaient tracés, avec la même rapidité et sans plus de soin, d'autres croquis que nous donnons également dans cette planche.

Il paraît que Parmesan cherchait le meilleur moyen de bien exprimer un groupe de deux personnages, dont l'un porte l'autre sur ses épaules, et qu'à ce sujet il se rappelait un groupe de ce genre qu'il avait vu dans le fameux tableau de Raphaël, l'incendie *del Borgo*. En effet, nous voyons ici, sous divers aspects, deux hommes dont l'un porte l'autre.

Au milieu est une femme qui tient son enfant debout sur sa tête. Peut-être remarquera-t-on que les jambes de cette femme sont tracées par-dessus un dessin d'une autre femme qui paraît couchée. C'est dommage que le Parmesan n'ait pas fini le dessin qu'il avait d'abord commencé; car la figure, si légèrement tracée et à peine visible, de cette femme a de l'élégance et du charme.

PLANCHE CLIX.

SAINT ANDRÉ ET UN ÉVÊQUE EN ADORATION DEVANT LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS. (DESSIN DU PARMESAN

D'un côté, saint André, tenant d'une main sa croix, l'autre main posée sur la poitrine; du côté opposé, un évêque qui lève les mains au ciel, fléchissent tous deux les genoux devant la Vierge, qui leur apparaît au milieu des nuages, entourée d'anges et de chérubins, dont deux tiennent un grand voile développé au-dessus de sa tête.

Rien de remarquable en cette composition, si ce n'est que toutes les têtes y ont une admirable expression de piété et de douceur, et que l'on retrouve dans le groupe de la Vierge et de l'enfant Jésus toute la grace qui caractérisait le talent du Parmesan.

Mais la vilaine grande croix sur laquelle, sans aucune autorité, ni même sans vraisemblance, les légendaires ont fait périr l'apôtre André, produit un assez mauvais effet dans cette composition.

Dans le petit dessin ou croquis de la partie supérieure de notre planche on croit voir (car on ne distingue bien clairement aucune figure entière) des hommes et des femmes qui portent et sans doute ensevelissent un corps mort. C'est un fragment de composition dont le sujet était peut-être la déposition du Christ dans le tombeau.

PLANCHE CLX

UNE BACCHANALE. — JOSUÉ. (DESSINS.)

Nous croyons voir dans le plus grand des dessins de cette planche une bacchanale; et, s'il en est ainsi, la composition nous en paraît étrange.

Sur le devant, une grande figure nue, vue par derrière, tient les bras élevés d'une manière assez peu gracieuse. Dans une de ses mains elle tient une coupe. Cette figure absorbe toute l'attention. Ce n'est que sur des plans bien plus éloignés que l'on voit des groupes d'hommes et de femmes, les uns assis, les autres debout, et dont quelques-uns seulement s'occupent à boire. Le fond est un paysage.

Nous ne pourrions expliquer, non plus, d'une manière satisfaisante, l'autre dessin de notre planche, où, des deux personnages qui y sont assis, il en est un qui, d'un air impérieux, tend un bras vers un objet élevé, à ce qu'il semble, dans le ciel. C'est ce geste qui aura fait croire que l'on voyait ici *Josué* ordonnant au soleil de s'arrêter. Nous ne saurions appuyer ni combattre cette supposition.

PLANCHE CLXI

LA VIERGE, L'ENFANT JÉSUS ET LE PETIT SAINT JEAN. (DESSIN.) — AUTRE DESSIN. (SUJET INCONNU.)

L'enfant Jésus est debout, appuyé sur un des genoux de la Vierge. Le petit saint Jean paraît vouloir l'amuser.

L'attitude de la Vierge a de la grace.

L'autre dessin, où l'on voit huit personnages vêtus de longues robes, l'un desquels semble vouloir jeter un manteau sur les épaules d'une jeune femme qui regarde le ciel avec ferveur, nous paraît représenter une *conversion*. C'est de la robe des *catéchumènes* qu'on revêt sans doute la jeune prosélyte. Dans le même tableau nous trouvons une autre femme (le second personnage à gauche) que nous sommes tentés de prendre pour une autre convertie. Elle est déja enveloppée de la robe blanche des catéchumènes, et tient les yeux humblement baissés vers la terre.

Nous croyons encore devoir répéter ici que ce ne sont là que des suppositions.

PLANCHE CLXII

MOÏSE EXPOSÉ PAR SA MÈRE SUR LES EAUX DU NIL. (ESTAMPE.)

Cette estampe offre une scène intéressante.

Un groupe nombreux de femmes juives observent, en diverses attitudes et avec des expressions variées, celle d'entre elles qui, pour obéir aux ordres

rigoureux du Pharaon d'Égypte, va confier au Nil, dans un berceau de jonc, le nouveau-né. C'est sans doute la mère de l'enfant qui retient, par derrière, le bras de celle qui va lancer le berceau sur le fleuve.

Il y a du sentiment, de la poésie dans cette composition.

Au-dessus de cette estampe en est une autre plus petite, qui représente une femme assise, et dans l'attitude d'une profonde douleur.

Nous avons dit, dans notre Notice sur le Parmesan, qu'il s'était livré à la gravure. C'est d'après des estampes originales du Parmesan que M. Denon a gravé celles que contient notre planche.

PLANCHE CLXIII.

CROQUIS D'UNE GRANDE COMPOSITION. (SUJET INCONNU.) — DEUX AUTRES PETITS DESSINS.

On a cru que le sujet de la plus grande des compositions que l'on voit ici était pris de l'histoire de saint Jean-Baptiste; mais, à notre avis, on s'est trompé. Quand il serait vrai que l'on présente une tête coupée à ce personnage assis sur une espèce de trône, rien n'indique que la femme soit Hérodias, et que le roi soit Hérode Antipas. Cet Hérode n'est pas le seul souverain à qui l'on ait apporté la tête d'une de ses victimes. Les costumes des personnages, à peine indiqués par de vagues traits dans cet informe croquis, ne peuvent nous instruire du lieu de la scène.

Mais d'ailleurs il ne nous paraît pas que ce soit une tête coupée que présente cette femme qui est assise à la droite du spectateur. Le profil de visage que l'on voit au-dessus de la main qu'elle tient élevée nous semble appartenir à un personnage qui est placé entre elle et le prétendu tyran, mais qui n'est indiqué que par des traits confus.

Nous confessons, au reste, que nous ne saurions expliquer le sujet de cette composition.

Notre planche offre deux autres petits dessins : l'un est le croquis d'une *Madone* avec son enfant. Le mérite de ces croquis ne peut être apprécié que par des artistes. L'autre dessin, plus achevé, nous montre un saint à genoux au milieu d'une campagne, et qui prie, les yeux levés vers le ciel. C'est sans doute là *saint François,* car nous croyons apercevoir les fameux *stigmates* dans l'une de ses mains.

PLANCHE CLXIV.

UNE VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS, AVEC DES ANGES, ETC. (DESSIN.)

Ici le Parmesan semble avoir cherché à rendre plus intéressant, par quelques accessoires de son invention, l'éternel sujet de la sainte Vierge tenant son enfant

entre ses bras. Une grande et belle femme (et c'est peut-être une figure allégorique, si ce n'est quelque sainte) soulève un grand voile que soutiennent des anges, et découvre ainsi le groupe de la Vierge et de l'enfant.

On ne trouve point dans les traits de la Vierge cet air d'une douce piété que les artistes donnent ordinairement à Marie, quoiqu'elle tienne les yeux baissés; c'est une de ces femmes gracieuses et jolies qu'il n'est pas très-rare de rencontrer dans le monde. Les Vierges du Parmesan sont toujours pleines de graces, mais n'ont rien de divin.

PLANCHE CLXV

QUATRE PETITS DESSINS A LA PLUME ET AU LAVIS

Dans le premier dessin, à droite, une *Madone* sur des nuages.

Au-dessous, la sainte famille se préparant à fuir en Égypte.

Du côté opposé, un berger qui caresse son chien.

Au-dessus, un groupe de deux enfants qui semblent soutenir un objet qu'on ne distingue pas bien.

Nous n'avons rien à dire de ces dessins, qui sans doute n'étaient que des *études*.

PLANCHE CLXVI

UNE FEMME AVEC UN VASE SUR SA TÊTE — UN JEUNE HOMME PORTANT UNE COUPE A LA MAIN. DEUX DESSINS.)

Le premier de ces sujets semble avoir dû faire partie de quelques ornements d'architecture.

Dans le dessin du jeune homme nu et debout, qui lève vers le ciel une coupe, et tient de l'autre main un vase, nous croyons voir un sacrifice au soleil levant, dont les rayons remplissent tout le fond du tableau. Aux pieds du jeune homme, une femme nue, couchée sur la terre, se soulève sur un de ses bras, et tient de l'autre un grand vase. C'est sans doute une bacchante.

Ces deux dessins ont été gravés à l'eau-forte par M. Denon

PLANCHE CLXVII

DEPART DE LA SAINTE FAMILLE POUR L'ÉGYPTE. (DESSIN

Le même sujet avait déja été traité, mais d'une autre manière, par le Parmesan, comme on peut le voir dans un des petits croquis de la planche CLXV. Dans cette étude-ci la composition est plus grande, et il y a plus de personnages; mais on les distingue moins qu'on ne les devine.

Sur la même planche est une grande figure de femme qui porte un vase. C'est le dessin d'une espèce de cariatide destinée, sans doute, à l'ornement de quelque salle d'un palais.

Ces deux dessins sont sur papier jaune, à la plume et au lavis, retouchés au blanc.

PLANCHE CLXVIII.

LA PRÉSENTATION AU TEMPLE. (DESSIN.)

Quoique ce dessin, à la plume et légèrement lavé au bistre, ne soit véritablement qu'un *croquis,* on distingue, sans beaucoup de peine, toutes les parties de la composition; composition vaste et riche dont l'artiste aurait pu tirer, sans trop s'éloigner de ses premières idées, un grand et beau tableau.

L'étendue du temple, la grave attitude du grand-prêtre devant l'autel, l'attitude modeste de Marie apportant son divin Fils, tout s'aperçoit ou du moins se devine dans ce dessin; tout prouve que le Parmesan était doué d'un génie sage, ami de l'ordre, autant que d'un talent réel.

PLANCHE CLXIX.

LA VIERGE, L'ENFANT JÉSUS, ET LE PETIT SAINT JEAN. (DESSIN.

La Vierge, dessinée en pied et assise, tient sur un de ses genoux l'Enfant Jésus, qui s'élance pour embrasser le petit saint Jean. Nous ignorons quels sont les autres personnages que l'artiste fait assister à cette scène, encore moins ceux qu'il comptait y placer, qui devaient, à ce qu'il semble, occuper le fond du tableau, et qui ne sont indiqués que par de légers traits de crayon.

Toutes ces figures sont très-gracieuses, sans doute, quoique un peu froides; mais ce sont là de véritables figures italiennes telles qu'il en existait sans doute au temps de l'artiste; elles ont même à peu près le costume du pays. Nous ne voyons donc là qu'une scène de famille, et non une scène tirée des livres sacrés.

PLANCHE CLXX

ETUDES POUR DIVERSES FIGURES

Nous n'avons rien à dire sur cette planche, qui ne peut avoir de l'intérêt que pour les artistes Ces dessins seront pour eux des sujets d'études, comme ils le furent pour l'artiste même qui les a tracés.

L'opinion, en Italie, est que le Parmesan avait une imagination lente, paresseuse; qu'il était toujours indécis dans l'exécution. Tel il a dû paraître, en effet, à ceux qui ignoraient combien il travaillait, combien d'essais et d'efforts il faisait pour trouver le bien, le mieux.

PLANCHE CLXXI

LE JUPITER DE PHIDIAS EXPOSÉ A L'ADMIRATION DES GRECS. GRAND DESSIN.

Dans cette riche composition on voit bien une statue de Jupiter, tenant son foudre en main, exposée aux yeux d'un nombreux public, ou dans un temple, ou dans l'atelier même de l'artiste. Mais est-ce bien là le Jupiter Olympien de Phidias? C'est la qualification que nous lui donnons, sans trop savoir si l'intention du Parmesan a jamais été de rappeler dans ce tableau l'admiration générale qu'excita dans la Grèce la fameuse statue du plus célèbre des statuaires. Ce qui nous a portés à la reconnaître ici, c'est que, d'après la description qu'en a faite Pausanias, elle était assise, et à peu près dans l'attitude qu'elle a dans notre dessin. Mais, il en faut convenir, surtout si nous nous en rapportons au même auteur, elle était bien autrement colossale, puisque la tête du dieu touchait au toit du temple qui la contenait.

Quoi qu'il en soit, et quel que soit le sujet de cette composition, on en approuvera toujours la belle ordonnance, la grace et l'expression des têtes, l'art avec lequel les groupes sont disposés, etc.

Dans le fond on distingue une statue de Minerve dans une niche; ce qui nous confirme de plus en plus dans l'idée que le sujet de ce dessin a été pris dans l'histoire de Phidias. En effet, ce grand statuaire avait exécuté une figure de Minerve qui n'eut pas moins de célébrité que son Jupiter Olympien.

PLANCHE CLXXII

FRAGMENTS DE COMPOSITIONS

Dans cette planche, le dessin à droite offre évidemment la piscine de Betsaïde, où Jésus guérit un paralytique. On y voit réunis les boiteux, les aveugles, les phthysiques, etc., qui venaient y attendre le moment favorable pour s'y jeter : et ce moment n'arrivait que lorsqu'un ange descendait du ciel pour en agiter l'eau: *Angelus autem Domini descendebat secundùm tempus in piscinam : et movebatur aqua. Et qui prior descendisset in piscinam post motionem aquæ, sanus fiebat a quâcumque detinebatur infirmitate* (1).

On voit bien dans notre dessin le paralytique couché sur les bords de la piscine; mais nullement Jésus, qui doit lui dire : *Surge et ambula;* ce qui indique assez que ce n'est là qu'un fragment de composition.

L'autre dessin est plus évidemment encore un fragment. On y voit une femme qui paraît avoir les mains liées, qui marche, la tête baissée, dans l'attitude de

(1) Evang. sec. Joannem, cap. v, § 4

la douleur et de la confusion. Des vieillards semblent lui adresser de sévères reproches. N'est-ce point la femme adultère que l'on conduit devant Jésus pour qu'il la juge et la condamne ?

PLANCHE CLXXIII

UNE CÉRÉMONIE RELIGIEUSE

A la forme du candélabre élevé sur un autel, au costume de la plupart des seize personnages qui figurent dans cette composition, on doit croire que la cérémonie se fait dans un temple hébreu. Mais quelle est cette cérémonie ? que signifie ce personnage du milieu du tableau, qui semble vouloir lire quelque inscription tracée sur le pavé du temple ? C'est ce que nous ne saurions dire.

Mais nous retrouvons ici le talent que l'on remarque dans toutes les compositions du Parmesan pour les belles et sages *ordonnances*.

PLANCHE CLXXIV

CAIN TUANT ABEL. — APOLLON ET LE SATYRE MARSIAS. (DEUX DESSINS

Le premier de ces dessins n'offre guère que de bonnes *académies*. On désirerait dans la figure de Caïn quelque chose qui rappelât l'âpre physionomie que l'on suppose caractéristique des hommes des premiers temps. Le Parmesan, qui avait consacré son crayon aux graces, n'aurait jamais dû traiter de tels sujets.

Nous le retrouvons dans le second des dessins de cette planche.

Apollon, debout, joue du violon avec enthousiasme et surtout avec grace, avec trop de grace peut-être, devant le satyre Marsias, assis, qui l'écoute sans paraître trop ému de ces sons divins. Le satyre serre d'un bras son chalumeau, auquel sans doute il donne la préférence sur l'instrument de son rival. C'est une aimable composition.

PLANCHE CLXXV.

LA PRÉSENTATION AU TEMPLE. (DESSIN

Dans cette riche composition l'artiste n'a rien négligé de tous les détails de la cérémonie à laquelle les parents de Jésus s'étaient soumis pour obéir à la loi de Moïse. La Vierge, *postquam impleti sunt dies purgationis ejus*, est venue au temple. A genoux devant le grand-prêtre, elle lui présente le nouveau-né, *quia omne masculinum adaperiens vulvam, sanctum Domino vocabitur*. Les présents qu'elle doit faire au temple n'ont point été non plus oubliés par elle; car elle savait que le Lévitique ordonnait l'offrande d'une paire de tourterelles ou de jeunes colombes, *par turturum aut duos pullos columbarum*. Une femme qui est sur les gradins de l'autel tient ces oiseaux renfermés dans une corbeille.

Quant à ce vénérable vieillard qui serre si affectueusement l'enfant dans ses bras, c'est sans doute Siméon, à qui le Saint-Esprit avait annoncé qu'il lui ferait voir le Rédempteur d'Israël. Siméon le reconnaît dans l'enfant qu'on lui présente, et il lui donne sa bénédiction : *Et ipse accepit eum in ulnas suas, et benedixit Deum et dixit : Nunc dimittis servum tuum, Domine,* etc. (1).

On remarquera sûrement ici avec quelle grace les femmes surtout sont dessinées; mais peut-être y a-t-il un peu d'afféterie dans leurs poses.

---

(1) Evangel. secundum Lucam, cap. II, ✝ 23, 24, 28, 29.





Parmegianino fe.

Tiré du Cabinet de M.



F. Mazzuoli detto il Parmegianino del. — A. B. fec.

Ciré du Cabinet de M.r Denon





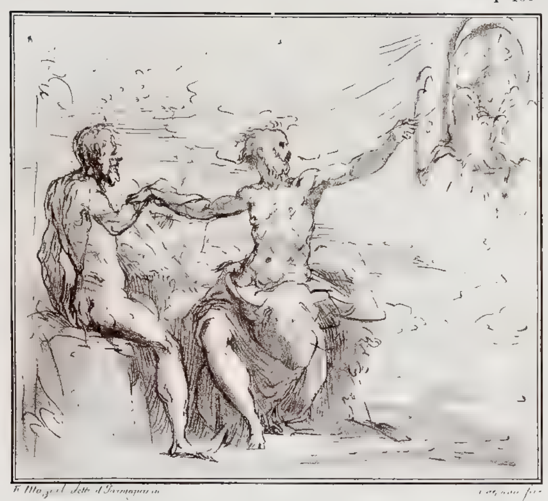
F. Mazzuoli detto il Parmegianino — Brunet del.

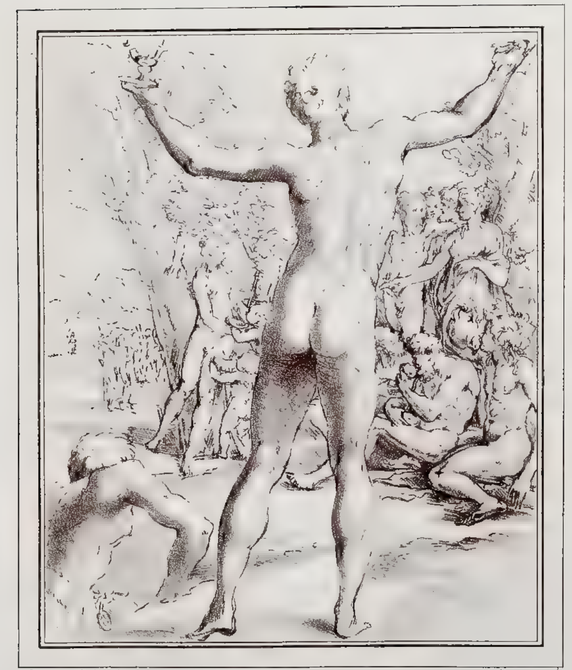
Du Cabinet de M.r Denon





Tiré du Cabinet de Mr. Denon





Wagneau fe

Tiré du Cabinet de M.



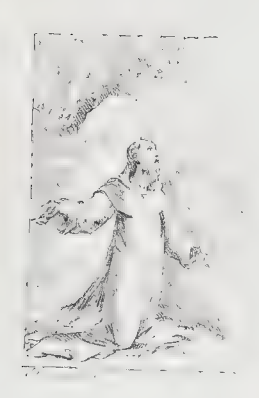


Tiré du Cabinet de M. D.











TIRÉ DU CABINET DE Mr DENON



[illegible]

P. 165













Denon S.

C.n du Cabinet de M.r Denon





Parmegiani del — Muret pc

Tiré du Cabinet de Mr Denon

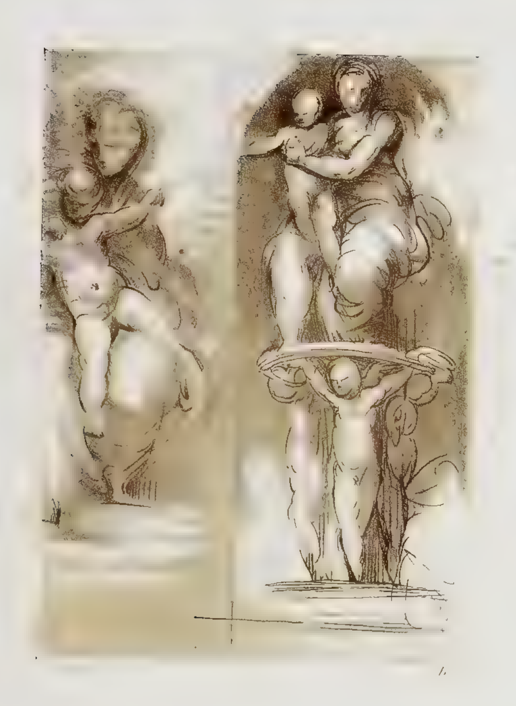
F. Mazzuoli d.tto il Parmegianino — Pigneau f.

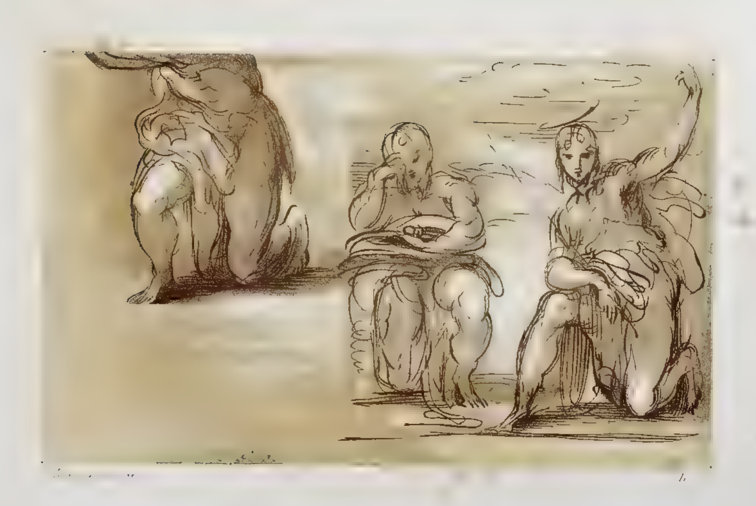
Tiré du Cabinet de M.r Denon



F. Mazzuoli detto il Parmigianino del. — L. Boutault fec.

Tiré du Cabinet de M. Denon

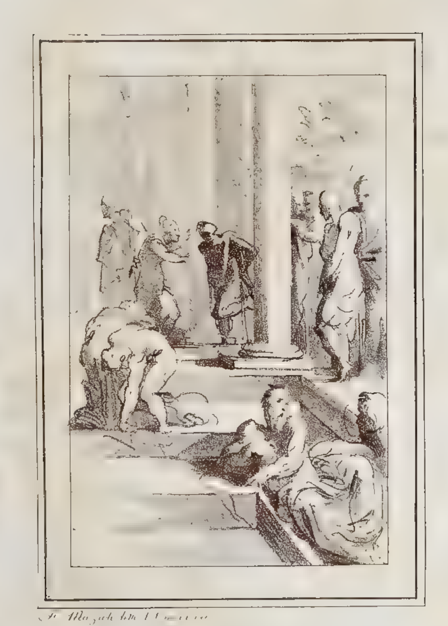




Tiré du Cabinet de Mr Denon



[illegible] du Cabinet de M[illegible]

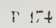






Tiré du Cabinet de M.r Denon

P. 174







P 175



ÉCOLE LOMBARDE.

PLANCHES CLXXVI ET CLXXVII.

LES FUNÉRAILLES D'UN ROI. — GROUPES DE DIVERS PERSONNAGES EN DIFFÉRENTES ATTITUDES.

Dessins de NICCOLÒ ABBATI, ou DELL' ABBATE,

NÉ EN 1509, MORT EN 1571.

NOTICE SUR NICCOLÒ DELL' ABBATE.

Les galeries et musées possèdent peu de tableaux de cet artiste, qui ne peignait guère que de grandes fresques : c'est ce qui fait qu'il est moins connu et estimé qu'il ne mériterait de l'être. Modène, sa patrie, et Bologne, s'enorgueillissent des belles productions qu'il y a laissées, et qui excitèrent à tel point l'admiration des Carrache, que l'un d'eux (Augustin) fit un sonnet, dans lequel il proclame que Niccolò réunissait en lui seul la sage ordonnance de Raphaël, le terrible de Michel-Ange, la vérité de Titien, la grace du Parmesan, etc., enfin tout ce qu'avaient de plus brillantes qualités les maîtres des plus célèbres écoles. En lisant cet emphatique éloge, il ne faut pas oublier qu'il est d'un poète, à qui l'exagération est permise.

Niccolò dell' Abbate n'avait que quarante ans, lorsque le Primatice, d'après sa réputation, l'appela en France pour l'aider dans les grands travaux que lui avait commandés Charles IX. Mais Niccolò ne fut jamais son élève, quoi qu'en disent toutes les biographies.

Niccolò exécuta beaucoup de fresques, tant à Fontainebleau qu'à Paris, où il mourut, sans être jamais retourné dans sa patrie.

EXPLICATION DES PLANCHES.

Le plus grand des dessins de la planche CLXXVI nous montre de somptueuses funérailles, celles d'un roi. Le corps est précédé et suivi du plus nombreux cortége. Quel est ce roi? c'est ce que rien n'indiquerait, si le fond de la scène ne présentait trois autres compositions qui doivent certainement offrir quelques événements de la vie du monarque que l'on va inhumer. Cette multiplicité de sujets dans une même composition est ordinairement un défaut, dont on voit des exemples dans les productions des plus anciens maîtres; ici, il n'a rien de choquant, parce que les tableaux accessoires, placés sur des plans éloignés,

semblent liés à l'action principale, sont, pour ainsi dire, comme une toile de fond dans un théâtre

D'abord il est probable que Niccolò dell' Abbate, occupé, et très-largement récompensé par une cour française, a puisé son sujet dans l'histoire de France Nous penserions donc que son dessin représente la translation solennelle qui fut faite des restes de saint Louis à Saint-Denis; restes qui avaient été rapportés en France de Tunis, où il avait péri. Il est vrai que son corps ne revint point entier; que ses os seuls et son cœur avaient été renfermés dans une caisse, qui fut d'abord déposée à Notre-Dame de Paris; et cependant, dans notre dessin, le corps entier du roi est couché dans le char funéraire. Mais il est très-permis de ne voir là que son effigie, un simple mannequin.

Dans la supposition que le sujet du dessin est la translation des restes de saint Louis à Saint-Denis, nous trouvons facile l'explication des trois tableaux des autres plans. Tous les sujets en ont été pris dans le récit de l'historien du saint roi, le sire de Joinville

Le petit tableau à gauche du second plan nous offrira Louis IX, rendant, au milieu de la campagne, la justice à tous ses sujets : « J'ay veu plusieurs fois, dit « Joinville, que le bon roy venoit au jardin de Paris, habillé d'une cotte de « camelot, d'un surcot de tiretaine sans manches, ayant pardessus de sandal noir, « et faisoit estendre des tapis, et puis donnoit audience, et faisoit justice à tous « ceux qui venoient devant lui. »

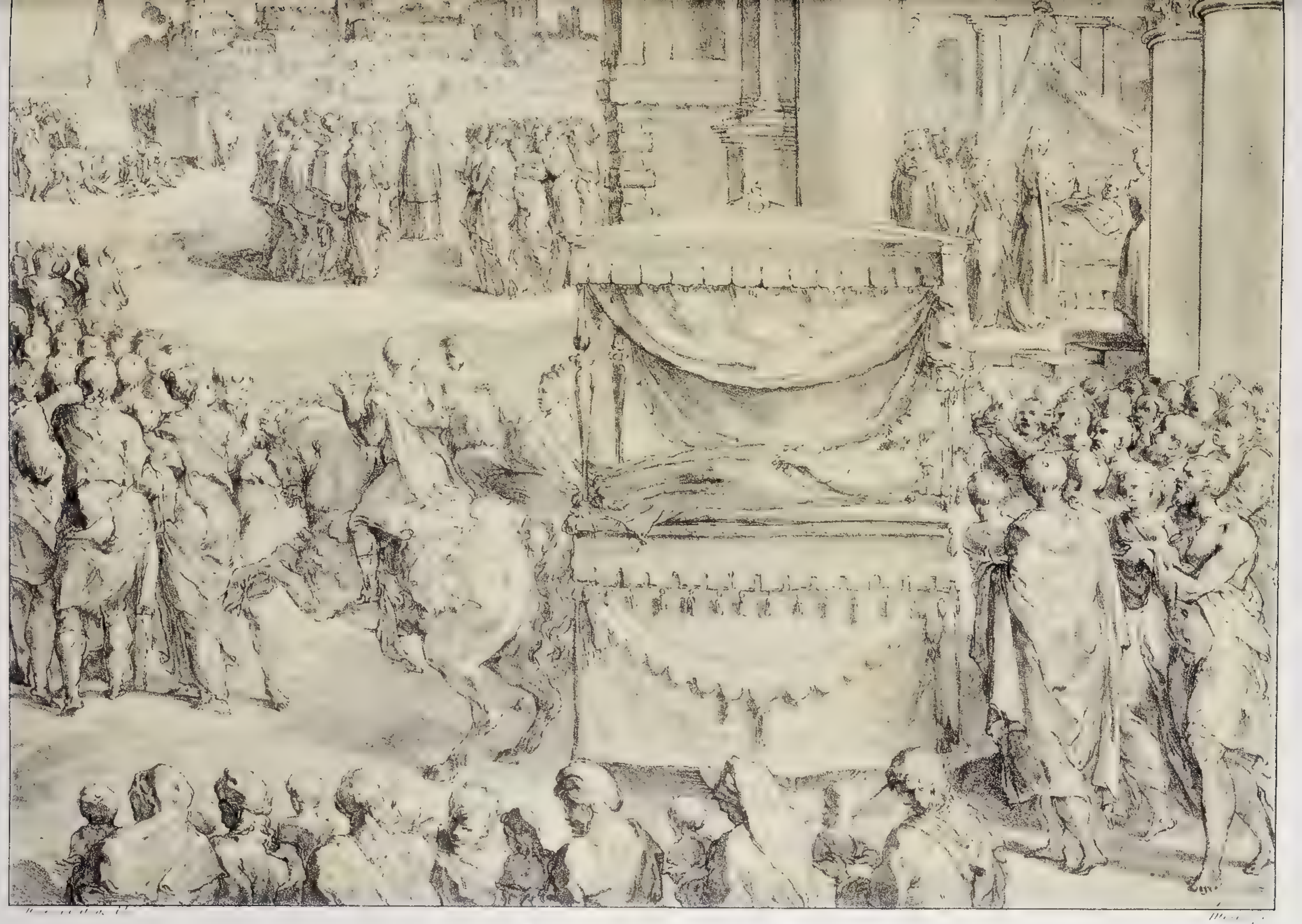
Dans le second petit tableau à droite, et qui semble faire pendant à celui que nous venons d'expliquer, nous croyons voir saint Louis qui, pendant une grave maladie qu'il éprouva, fit vœu de partir pour la Terre-Sainte, s'il échappait à la mort. Examinons encore si le récit que fait Joinville de cette circonstance de la vie de son héros a servi de sujet au tableau : « Il (Louis IX) cheut en une « tres griefve maladie qui le mit jusqu'à l'extrémité : en sorte qu'un jour entre « les autres il fut si fort pressé de sa maladie, qu'il en perdit la parole, et si ne « luy voyoit-on aucun mouvement ni sentiment, au moyen de quoy on le tenoit « pour mort : quand une dame qui le gardoit en sa maladie vint pour luy « couvrir le visage; pensant qu'il fust trespassé : mais de l'autre costé du lict « (ainsy que le bon roy luy-mesme me l'a compté) il y avoit une autre dame qui « empescha que son visage ne fust couvert, disant qu'il n'étoit point encores « temps. Et comme ces dames estoient en contention, notre Seigneur luy rendit « la parole : et la premiere chose qu'il dit, ce fut qu'il demanda que la croix du « saint voyage luy fust apportée : laquelle incontinent luy apporta l'évesque de « Paris. Et le roy la recevant tres dignement se croisa, et fit le voeu d'aller « contre les infideles. »

Par cette pyramide qui occupe un des derniers plans du dessin, cette ville fortifiée, ce groupe d'hommes qui, aux pieds de la pyramide, semblent moins

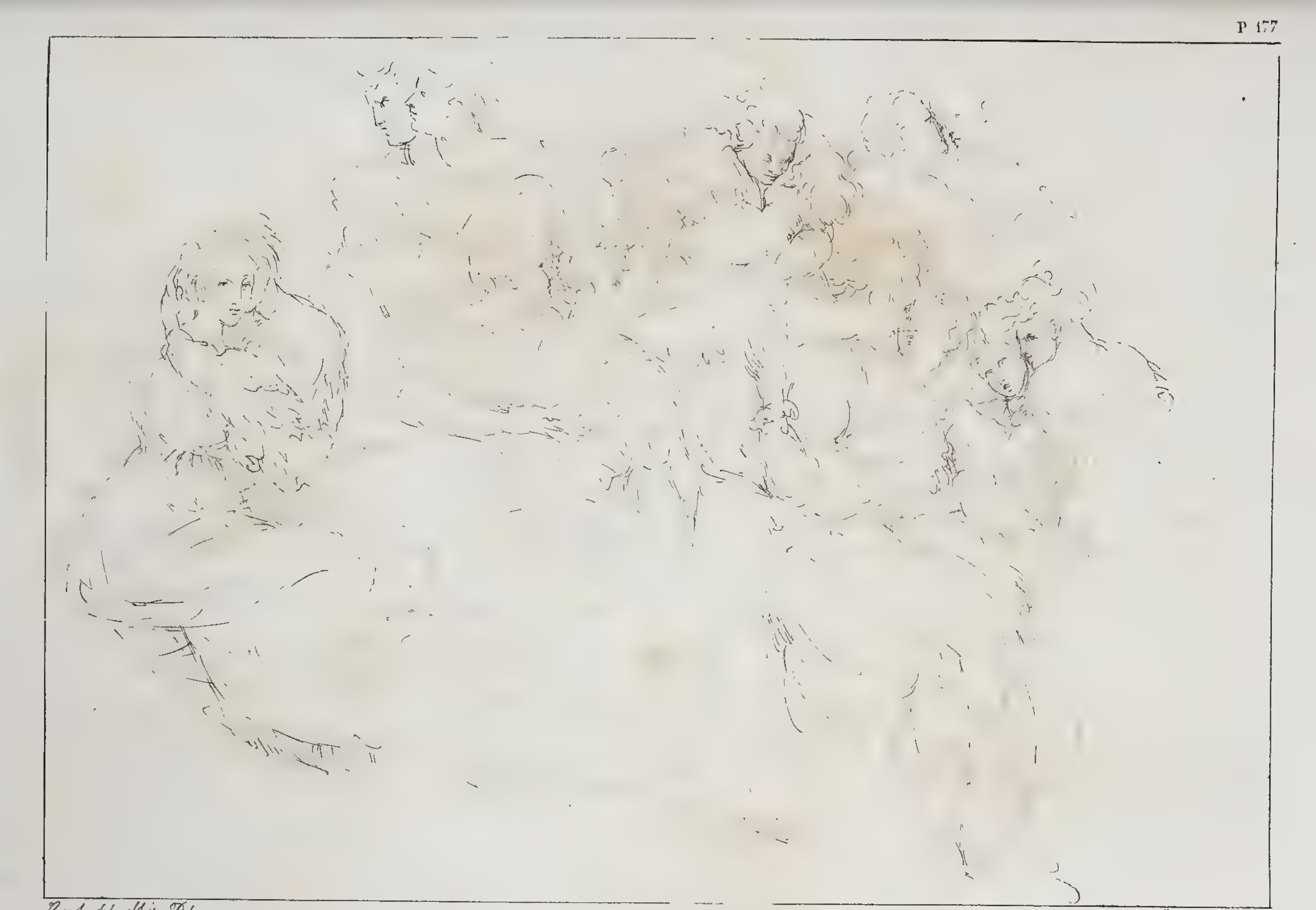
enterrer que déchirer un corps entièrement nu, nous croyons que l'artiste a voulu donner au moins une idée, et du pays (l'Égypte) où saint Louis alla si infructueusement guerroyer, et des affreux désastres qu'il y éprouva. L'histoire rapporte que le frère du roi, le comte d'Artois, périt dans les rues de Mansoure, ainsi qu'un grand nombre de chevaliers de l'armée de saint Louis. C'est peut-être le corps de ce brave comte d'Artois que, dans ce tableau, les ennemis mutilent avec leur barbarie ordinaire. On sait que l'on ne trouva point ce corps, quelque rigoureuse recherche qu'on en fit parmi le grand nombre de corps de Français que les Sarrasins vainqueurs jetèrent dans le Nil, après la bataille. Tous ces cadavres vinrent s'amonceler près de la rive où campait l'armée chrétienne, qui bientôt après fut attaquée de la peste. « Et devez sçavoir qu'il y en « avoit un si grand nombre (de corps morts) que la rivierre en estoit si couverte, « depuis une rive jusqu'à l'autre, que l'on ne pouvoit pas voir l'eau... Et Dieu « sçache quelle pitié c'estoit de voir les corps des grands personnages et des gens « de bien qui y estoient. J'y vis le chambellan de feu monseigneur le comte « d'Artois, qui cherchoit le corps de son maistre entre les morts, et d'autres « grands personnages qui cherchoient les corps de leurs amis. Et entendez que « la puanteur estoit si grande, qu'il n'estoit pas possible de l'endurer : en sorte « que de tous ceux qui estoient là regardans et endurans l'infection et puanteur « des corps, il n'en échappa pas un qu'ils ne mourussent tous (1). »

Nous n'avons aucune explication à donner du dessin à la plume que contient notre planche CLXXVII. — Ce sont là sans doute des études de têtes et de groupes que Niccolò dell' Abbate se proposait d'introduire dans quelques compositions. La plupart des têtes sont très-gracieuses. Quelques groupes ont des attitudes pleines de mollesse et d'abandon. On n'est point étonné, en examinant cet agréable dessin, qu'on ait comparé son auteur au Parmesan et au Corrége.

(1) Mémoires du sire de Joinville. — *Passim*



[illegible] du Cabinet de Mr Denon



Nicolo del Abbate Del. — M.lle Bouteiller sculp.

Tiré du Cabinet de M. Denon

ÉCOLE LOMBARDE.

PLANCHE CLXXVIII.

UNE SAINTE FAMILLE.—LUCIUS JUNIUS BRUTUS.—SAINTE CECILE ET SAINTE MARGUERITE

Trois dessins : l'un de GIULIO CAMPI; — l'autre d'ANTONIO CAMPI; — le troisième de BERNARDINO CAMPI.

CES ARTISTES FLORISSAIENT A MODENE ET A CRÉMONE, DE 1500 A 1591

NOTICE SUR LES CAMPI

Voici toute une famille de peintres, qui, dans le cours du seizième siècle, formèrent à Crémone une espèce d'école. Les principales villes de la Lombardie sont remplies de leurs productions, qui ont toutes entre elles de grands rapports de style, mais non le même mérite.

Antonio et *Giulio* étaient tous deux fils de *Galeazzo Campi*, peintre de Modène, assez médiocre, qui leur donna les premières leçons. Il avait de plus un autre fils, nommé *Vincenzo*, dont il fit aussi un peintre, qui aida ses frères dans les nombreux travaux dont ils furent chargés, et qui les égala presque en talents.

Quant à *Bernardino Campi*, il paraît que ce n'était qu'un de leurs parents. Il s'instruisit à leur école; et ce n'est, ni le moins connu, ni le moins célèbre.

Tous ces *Campi* reçurent, les uns par les autres, des leçons de Jules Romain, sous lequel Giulio s'était formé : ils s'efforcèrent à l'envi de l'imiter, ainsi que Raphaël, le Parmesan, etc. Ils approchent souvent de ces maîtres.

EXPLICATION DE LA PLANCHE.

Il y a bien de la naïveté dans la *Sainte famille* de *Giulio Campi*. Tous les personnages y portent le costume italien du temps de l'artiste; quant à la Vierge, qui allaite l'enfant, on dirait qu'il en a pris le modèle sur quelque femme de la classe commune. Ici *Giulio*, enthousiaste de Raphaël, a oublié d'imiter les graces des vierges de ce grand maître.

Le dessin du milieu de notre planche nous montre *Junius Brutus* sur son tribunal : il a déja prononcé contre ses deux fils l'épouvantable sentence. Une foule de citoyens demandent en vain leur grace; on les entraîne au supplice.

Antonio Campi a rendu cette terrible scène telle qu'aurait pu la rendre Jules Romain.

Dans le troisième dessin, qui est de *Bernardino Campi*, on voit sainte Cécile assise devant un petit orgue dont elle touche avec grace. Devant elle, et debout, est sainte Catherine, qui tient une palme de la main droite; ce qui indique qu'elle fut martyrisée. Elle semble écouter avec attention la musicienne Cécile. C'est sans doute parce que son apocryphe légende a fait sainte Catherine fille d'un tyran d'Alexandrie, nommé *Ceste*, que l'artiste lui a placé une couronne sur la tête.

Le Musée royal possède de *Bernardino Campi* un tableau qui n'est pas sans mérite. Il représente la Vierge qui pleure sur son Fils mort, étendu à ses pieds.







Tiré du Cabinet de Mr Denon

ÉCOLE LOMBARDE.

PLANCHES CLXXIX ET CLXXX.

Études de Madones, de saintes familles, de saints, etc., par AMBROGIO FIGINO,

NÉ EN.... (IL FLORISSAIT EN 1590, VIVAIT ENCORE EN 1595)

NOTICE SUR FIGINO.

Cet artiste est peu connu partout ailleurs que dans Milan, sa patrie; et cependant il jouit, pendant sa vie, d'une assez grande célébrité. Il réussissait surtout dans les portraits. Le poète *Marini* a exalté ses talents en ce genre. Lanzi, qui cite de lui des tableaux d'une plus grande importance, vante surtout le caractère grandiose qu'il donnait à ses figures de saints.

Dans ses dessins il s'est montré un des plus heureux imitateurs de Michel-Ange : aussi sont-ils très-recherchés.

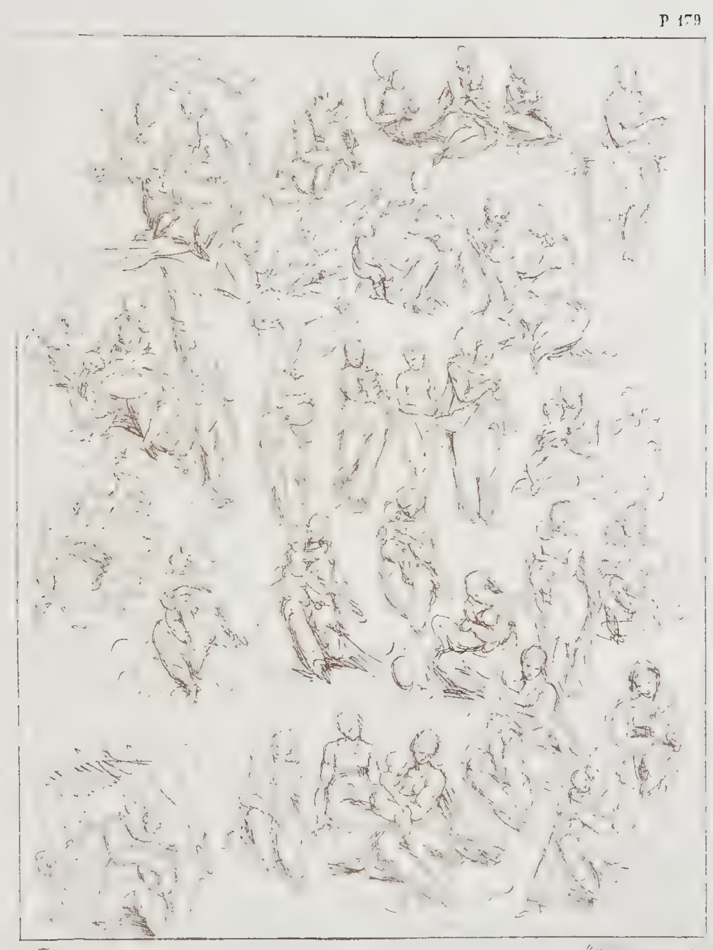
EXPLICATION DES PLANCHES

Les deux planches de dessins de *Figino* que nous plaçons ici prouvent qu'en effet, comme Michel-Ange, il s'étudiait à rendre avec le plus de vérité possible, les poses, les attitudes que l'on pouvait donner aux personnages.

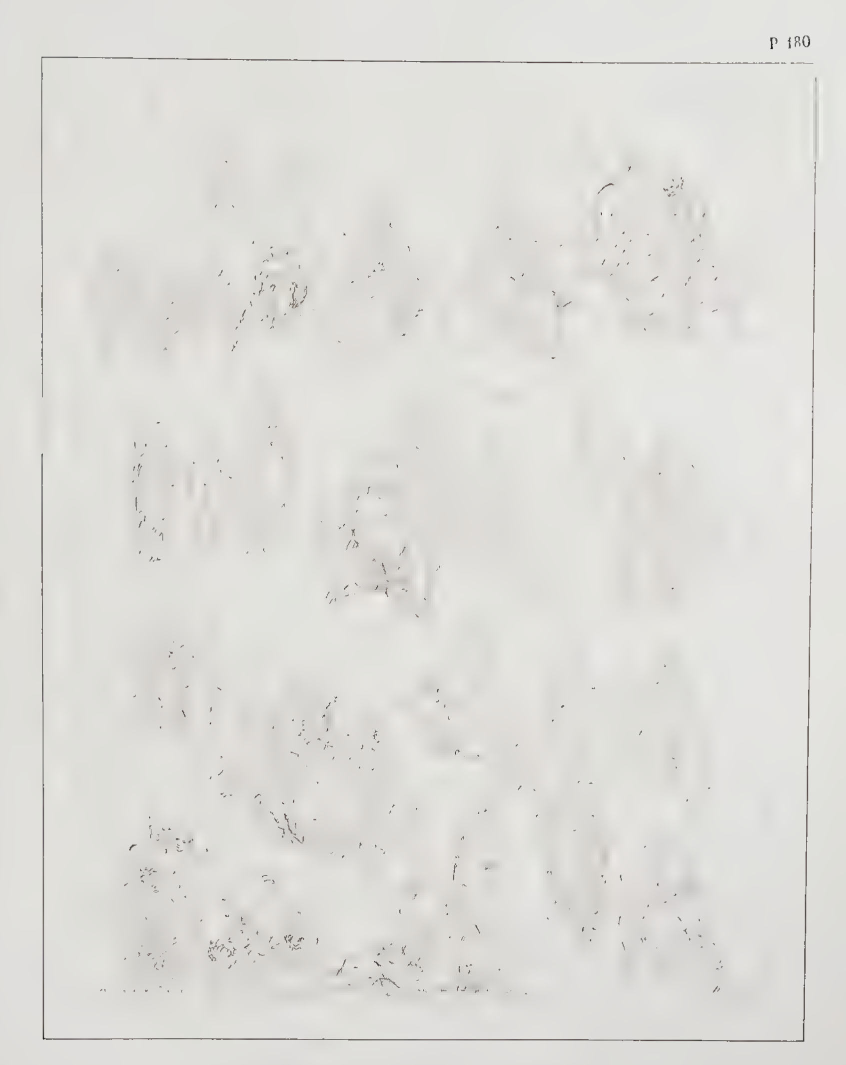
L'une de nos planches ne contient guère que des Madones ou des saintes familles. C'étaient là les sujets que l'on imposait le plus ordinairement aux peintres; ils ne pouvaient espérer de succès qu'en introduisant, s'il était possible, quelque chose de neuf dans ces compositions vieillies et devenues fastidieuses. De là tous ces essais, ces croquis, ces études enfin, que nous ont laissés la plupart des maîtres de ce temps, et qui ont été précieusement recueillis après leur mort.

L'autre planche contient, outre quelques saintes familles encore, des études d'anges, d'apôtres, de saints, tantôt debout, tantôt couchés, ceux-ci lisant, d'autres priant, les yeux tournés au ciel.

De pareils dessins ne peuvent guère intéresser que les artistes et un petit nombre d'amateurs.



Tiré du Cabinet de Mr [illegible]



Tiré du Cabinet de M. Denon

ÉCOLE LOMBARDE.

PLANCHES CLXXXI–CLXXXIX.

Plusieurs dessins des trois CARRACHE.

ILS FLORISSAIENT DE 1555 A 1619.

NOTICE SUR LES CARRACHE.

Un peu après le milieu du seizième siècle il s'opéra dans l'école bolonaise, et l'on pourrait dire dans toutes les autres écoles de la Lombardie, une espèce de révolution. Malgré les efforts et les exemples de quelques grands maîtres dont nous avons déja fait mention dans cet ouvrage, la tourbe des peintres, non-seulement en Lombardie, mais dans l'Italie entière, avaient concouru, comme à l'envi, à la décadence de l'art. Leurs productions avaient toujours quelque chose de gothique, de sec, de dur. Ce fut aux *Carrache* que l'on dut la régénération complète de la peinture, d'abord à Bologne, et, de proche en proche, dans toute la péninsule.

Trois artistes de ce nom, *Louis, Augustin* et *Annibal,* furent les promoteurs, les chefs de cette révolution.

Louis Carrache, le plus âgé des trois (il était né en 1555), montrait dans son adolescence très-peu de dispositions pour la peinture; et Tintoret lui conseilla même d'abandonner cet art. Mais Louis persista, et, à la vue des ouvrages de Titien, de Paul Véronèse, d'André del Sarto, etc., il sentit s'éveiller son génie, et put s'écrier : *Et moi aussi je suis peintre.*

Il éleva dans ses principes, forma deux cousins qu'il avait, *Augustin* et *Annibal,* dont l'âge différait peu du sien, puisque le premier était né en 1557, et l'autre en 1560. C'étaient les fils d'un simple tailleur. Ils sentirent que beaucoup de gloire pouvait faire oublier leur obscure origine.

Lorsque ces trois artistes furent bien sûrs de leurs forces, de l'influence qu'ils pouvaient exercer sur les autres artistes, ils établirent à Bologne une académie, où l'on posait le modèle, où l'on venait étudier la perspective, l'anatomie, etc. Cette académie des Carrache devint bientôt célèbre, et la réputation de ses fondateurs les fit appeler dans plusieurs villes d'Italie, à Rome même, où Annibal surtout a laissé, dans la galerie Farnèse, des preuves manifestes du plus beau talent.

En donnant l'explication des dessins que nous possédons des trois Carrache, nous entrerons dans quelques détails sur le style de chacun d'eux, leur caractère, etc.

a

EXPLICATION DES PLANCHES.

PLANCHE CLXXXI

LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS

Le même sujet a été traité en deux différents dessins par *Louis Carrache*.

C'est un simple mais charmant croquis que le dessin, légèrement lavé au bistre, où l'on voit l'Enfant Jésus sur les genoux de la Vierge, qui semble jouer avec les voiles de sa Mère. Derrière, un ange a les yeux fixés sur le divin Enfant.

Dans le dessin qui est au-dessus de celui-ci, la Vierge et l'Enfant sont représentés dans une autre attitude, mais non moins gracieuse. Au-dessous sont trois têtes de vieillards qui ne tiennent nullement au sujet ; ce qui prouve que ce ne sont là que des études rapidement tracées sur le papier.

PLANCHE CLXXXII.

PREMIÈRE ENTREVUE DE JACOB ET DE RACHEL (DESSIN DE LOUIS CARRACHE)

La Genèse nous apprend que, d'après les ordres de Rebecca, sa mère, Jacob alla en Mésopotamie pour y chercher une épouse dans la famille de Laban, frère de Rebecca. Près d'arriver chez Laban, il s'arrêta dans une plaine couverte de troupeaux, et où l'on avait creusé un puits dont l'eau servait à les abreuver. Rachel, qui faisait paître un des troupeaux de son père, s'avançait vers le puits, lorsque Jacob se présenta, et lui apprit quels étaient les liens de famille qui déja les unissaient : *Et, adaquato grege, osculatus est eam* (1).

Tel est le sujet que Louis Carrache a voulu rendre dans le dessin de notre planche.

Nous ne savons si ce sont des apôtres ou des portraits qu'il faut voir dans les deux personnages debout et vêtus de longues robes, que contient un autre dessin de la planche. Leur costume est moderne; mais Louis Carrache était fort ignorant dans tout ce qui n'appartenait pas intimement au technique de la peinture. A l'exemple des peintres vénitiens, il revêtait volontiers des habits de son temps les personnages de la plus haute antiquité.

---

(1) *Genesis*, XXIX, 11

PLANCHE CLXXXIII.

UNE CÉRÉMONIE RELIGIEUSE. (DESSIN DE LOUIS CARRACHE.

C'est sans doute la messe que l'on va célébrer dans cette église ornée de tableaux et draperies. Un prêtre s'avance modestement vers l'autel, sur lequel les cierges sont allumés, et où l'attendent deux autres prêtres ou des acolytes. Il tient à la main le livre des Évangiles. Plus bas, un jeune clerc, agenouillé sur les degrés de l'autel, est là pour répondre aux paroles sacramentelles de l'officiant.

Dans ce dessin, à la plume et au lavis, toute cette scène est rendue avec autant d'exactitude que de simplicité.

PLANCHE CLXXXIV.

LE COURONNEMENT D'UNE SAINTE PAR LA VIERGE. (DESSIN DE LOUIS CARRACHE.

Voici une vaste et riche composition.

On a cru qu'elle représentait la Vierge qui apporte à sainte Marguerite la couronne du martyre, et dans les divers personnages qui entourent la sainte, on a cru reconnaître saint Georges, saint Pierre, et une foule d'autres saints.

La légende, du reste assez peu connue, de sainte Marguerite, n'a point de rapport avec la scène représentée dans le dessin.

Ce qu'il y a de sûr, c'est que nous voyons là une sainte que l'on va conduire au martyre. La fenêtre grillée qui est dans le fond nous indique qu'elle est en prison. Sans les anges aux grandes ailes, postés derrière la grande femme assise qui tient à la main une couronne, et semble abdiquer le trône en faveur de la jeune femme prosternée à ses pieds, nous n'eussions jamais reconnu en elle la sainte Vierge. Sa physionomie exprime le chagrin et les regrets.

Il est très-permis de supposer que la sainte, sujet de la composition, au lieu d'être sainte Marguerite, qui fut martyrisée à Antioche, dans le troisième siècle, suivant la légende, est une jeune Romaine des premiers siècles de notre ère, nouvellement convertie à la religion chrétienne, et que des satellites viennent chercher dans sa prison pour la conduire au supplice. Or, comme des milliers de chrétiennes payèrent de leur vie, en ces temps-là, leur fidélité à leur croyance, et que leurs noms figurent dans tous les recueils de *Vies de Saints,* on peut choisir entre ces noms celui qui paraîtra le mieux convenir à la jeune néophyte de notre dessin.

PLANCHE CLXXXV.

JÉSUS-CHRIST ENTRE DEUX SAINTS. (DESSIN DE LOUIS CARRACHE.

Le Sauveur du monde tient dans ses mains un globe, et se penche avec

affection vers un personnage que l'on reconnaît pour *saint Pierre*, aux clefs qu'il porte à la main. Quant à l'autre piteux personnage qui se tient à genoux du côté opposé, et qui est vêtu en moine, c'est sans doute le prieur ou quelque autre dignitaire du couvent où devait être placé le tableau dont on voit ici le dessin.

L'espace vide de la planche a été rempli par un dessin de Vasari. C'est une *arabesque* d'assez bon goût.

PLANCHE CLXXXVI

LE PASSAGE DE LA MER ROUGE. (DESSIN DE LOUIS CARRACHE.

D'un côté on voit les Hébreux, qui, ayant déja traversé la mer à pied sec, s'empressent de fuir, emportant leurs bagages. Cependant Moïse touche la mer de sa verge, et aussitôt les eaux engloutissent l'armée de Égyptiens qui les poursuit. On voit au milieu des flots, les guerriers, les chevaux et les chars. — Nous avons déja vu (planche XXXIX), parmi les peintures d'un manuscrit grec, le même sujet traité à peu près de la même manière.

Le dessin de *Cesare Nebbia d'Orvietto*, qui remplit le haut de notre planche, et qui représente *une infirmerie*, a déja été lithographié sur une des planches de l'*école romaine* (voyez ci-dessus planche CXI). C'est par erreur qu'on l'a placé encore une fois dans celle-ci

PLANCHE CLXXXVII

UN PAYSAGE. DESSIN D'AUGUSTIN CARRACHE

Nous regrettons de ne pouvoir offrir qu'un seul dessin d'*Augustin Carrache;* car il fut aussi un peintre très-distingué. S'il produisit moins que *Louis*, son cousin et son maître, et qu'*Annibal*, son frère, c'est qu'il se laissa distraire par d'autres goûts; qu'il aima les lettres et les cultiva. Seul d'entre les Carrache il avait de l'instruction. Annibal, au contraire, était ennemi de toute lecture, et ignorait complétement la mythologie et l'histoire. Aussi, quand il s'agissait de composer quelques tableaux sur des sujets historiques ou mythologiques, était-il obligé de recourir aux conseils de son frère Augustin.

Bien qu'il aimât la société, les plaisirs; bien qu'il fût tout à la fois poète et musicien, Augustin ne laissa pas de consacrer une partie de son temps, non-seulement à la gravure, art qu'il exerçait avec succès (on a de lui de très-bonnes estampes), mais à la peinture, même dans le genre qu'on appelle *historique*. Bologne possède de belles et grandes compositions d'Augustin, et nous avons vu, à Paris, son grand tableau de la *Communion de saint Jérôme*, qui avait été

enlevé de cette ville. Comme on avait exposé en même temps le célèbre tableau du Dominiquin sur le même sujet, on les compara, et l'on ne put s'empêcher de convenir que le Dominiquin, s'il n'avait pas été coupable du plagiat dont l'avaient accusé, de son vivant même, ses rivaux, avait prêté à la calomnie par d'assez frappantes *réminiscences* du tableau d'Augustin Carrache, fait long-temps avant le sien.

Le paysage à la plume de notre planche ne pourra donner aucune idée de l'esprit qu'Augustin mettait dans ses compositions, ni du grand et beau caractère qu'il savait donner à ses têtes. Tout au plus pourra-t-il prouver qu'il dessinait avec pureté et fermeté.

PLANCHE CLXXXVIII.

DEUX PAYSAGES. (DESSINS D'ANNIBAL CARRACHE.)

Ces deux dessins sont à la plume : ils représentent des vues et des fabriques d'Italie. Dans l'un des deux sont deux figures sur les bords d'une rivière; l'une est couchée; l'autre, qui n'est vue que par le dos, semble contempler avec admiration la campagne montueuse et ornée de fabriques qui est à l'opposite.

Ce n'est pas sans scrupule que nous attribuons à Annibal un dessin qui, par la manière dont il est exécuté, rappelle parfaitement le paysage d'Augustin, son frère, comme on peut s'en convaincre par sa comparaison avec celui de la planche précédente.

PLANCHE CLXXXIX.

UN SAINT EN PRIÈRE. (DESSIN D'ANNIBAL CARRACHE.)

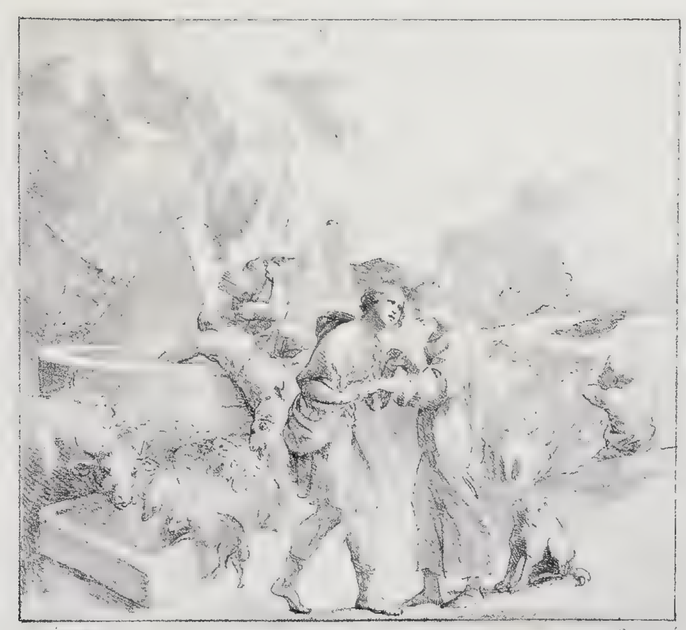
Annibal fut, comme nous l'avons observé, le plus ignorant, mais le plus fécond et le plus célèbre des Carrache. Il devait à la nature les qualités, les talents qui ont consolidé sa réputation, et lui ont mérité une place à côté des plus grands maîtres des écoles romaine et vénitienne.

Ce n'est pas ce seul dessin que nous pouvons offrir de lui, qui confirmera notre éloge. Pour le juger, il faut voir ses vastes et belles compositions à Bologne et à Rome.

Il nous serait difficile de dire quel est le gras personnage que nous voyons ici, à genoux sur des coussins, et que deux jeunes et beaux anges semblent contempler avec vénération. Si c'est là un saint, les jeûnes et les macérations n'ont pas nui à son embonpoint : et pourtant il faut croire que c'est un saint; car comment expliquer cet enlèvement au ciel, au milieu d'un chœur d'anges que l'on voit au haut du tableau, si l'on ne suppose pas que c'est l'apothéose anticipée du personnage qui est en prière?



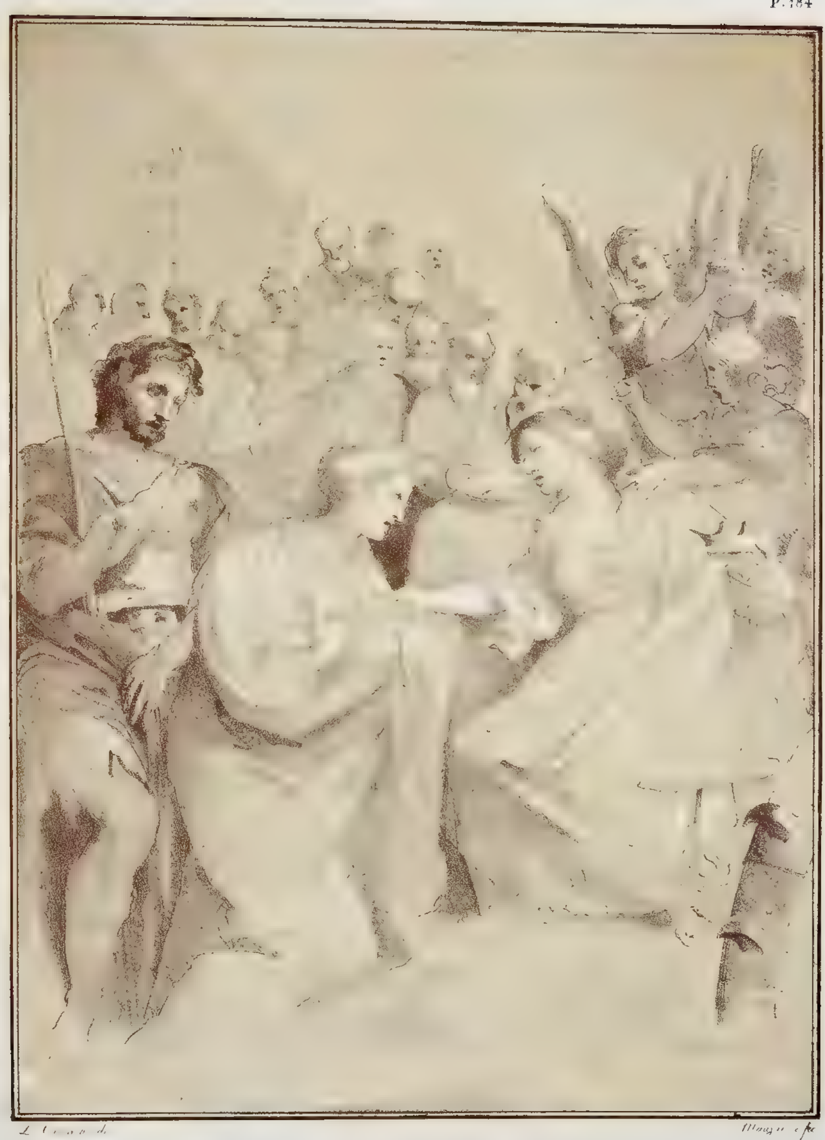




Tiré du Cabinet de M. Denon.



Tiré du Cabinet de M.r Denon

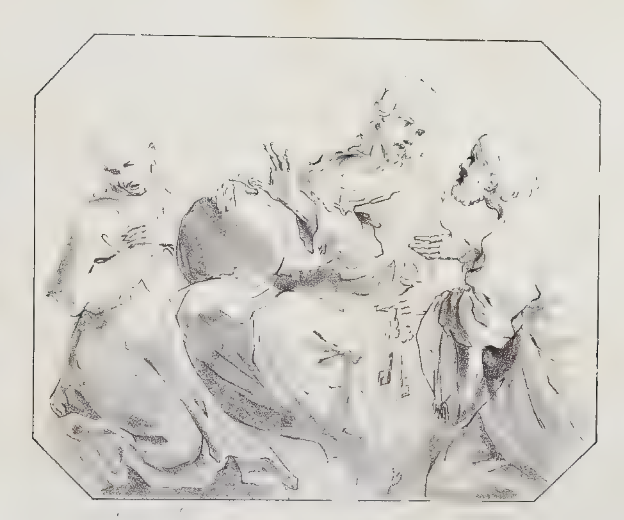


L. C... del. — Mougin sc.

Cri du Calvaire, le III tome

P. 185





C'est par erreur que la planche CLXXXVI a été attribuée à L. Carrache et comprise parmi les productions de ce maître dans le III[e] volume. Cette planche est réellement décrite comme elle doit l'être et classée sous le n° CXI, dans les productions de l'école romaine, qui font partie du II[e] volume



Aug. Carrache del.

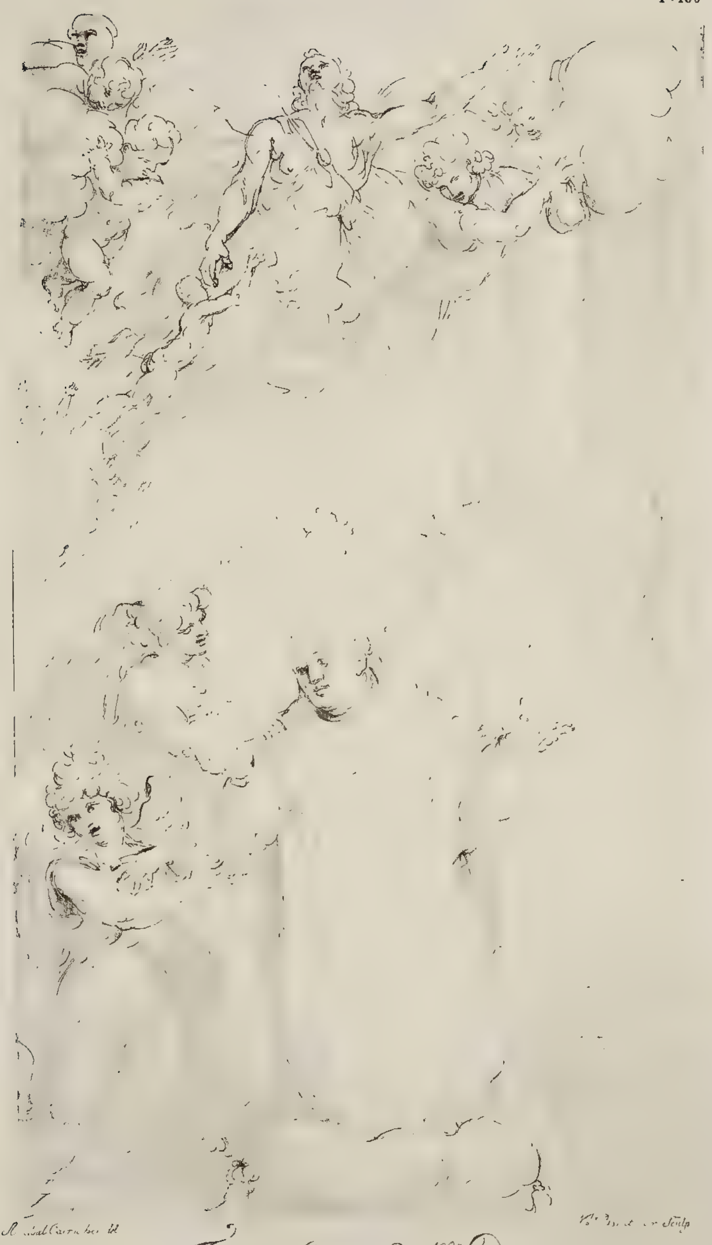
Tiré du Cabinet de Mr Denon



A. Carracho del.



Tiré du Cabinet de M. Denon



Annibal Carrache del. [illegible] Sculp.

Tiré du Cabinet de Mr Denon

ÉCOLE LOMBARDE.

PLANCHE CXC.

L'ADORATION DES BERGERS

Dessin de DENYS CALVART,

NÉ VERS 1565, MORT EN 1619

NOTICE SUR DENYS CALVART

Ce peintre naquit à Anvers, et même y apprit à peindre le paysage. Aussi le place-t-on ordinairement parmi les maîtres de l'*école flamande*. Mais il quitta très-jeune sa patrie, et n'y revint plus. Il étudia d'abord à Bologne, puis à Rome, où il coopéra aux peintures du Vatican. Il revint ensuite fonder à Bologne une école de peinture, où se formèrent, en très-grand nombre, des maitres qui ont acquis une immense célébrité, les Guide, les Albane, les Dominiquin, etc., etc.

C'est par ce motif que Lanzi l'a très-justement rangé dans l'école de Bologne.

On ne voit guère de ses grandes compositions que dans cette ville; mais il peignait, ou plutôt il employait ses élèves à peindre, pour les couvents de religieuses, de petits tableaux, ordinairement sur cuivre, qui, répandus aujourd'hui en Italie, sont extrêmement recherchés des amateurs. Sa couleur était suave et harmonieuse; ses figures avaient de la grace : enfin il balança la réputation de Louis Carrache. Tous deux moururent à Bologne dans la même année.

EXPLICATION DE LA PLANCHE.

Des mille et une compositions qui ont pour sujet l'*Adoration des Bergers*, le jour de la naissance du Christ, voici peut-être la moins confuse, la plus simple dans les détails. La Vierge, à genoux, semble adorer elle-même le nouveau-né, ce fruit de ses entrailles. Rien de plus naïf, de plus vrai que les attitudes de ces pâtres, dont l'un porte un mouton sur ses épaules, dont l'autre lève gauchement son chapeau. On remarquera sans doute, et non sans raison, que le peu de noblesse de ces personnages rappelle un peu la manière de l'école où le Flamand Calvart avait reçu les premiers éléments de son art; mais ici cette trivialité de poses et de figures était, pour ainsi dire, commandée par le sujet.



Tiré du Cabinet de Mr Denon

ÉCOLE LOMBARDE.

PLANCHE CXCI.

UNE SAINTE FAMILLE.

Tableau de BARTOLOLOMMEO SCHEDONE,

NÉ EN ...., MORT EN 1615.

NOTICE SUR SCHEDONE.

Quoiqu'on l'ait regardé comme un élève des Carrache, *Schedone* ne suivit nullement leur manière. Il chercha plutôt celle du Corrége, et l'imita si bien que l'on prend souvent ses tableaux pour ceux de ce grand maitre.

Il fit à Modène, sa patrie, de très-belles fresques; mais ses tableaux à l'huile se font encore plus admirer par l'harmonie des couleurs, les graces et l'expression de ses têtes, la touche de son pinceau ferme et vigoureuse.

Dominé par la passion du jeu, il travailla peu, et il mourut, jeune encore, de chagrin d'avoir perdu au jeu, dans une seule nuit, une somme considérable.

EXPLICATION DE LA PLANCHE.

La Vierge, dans ce tableau, tient l'Enfant Jésus qui embrasse et caresse le petit saint Jean. On voit par derrière la tête de saint Joseph.

Le défaut que l'on reproche à Schedone d'être souvent maniéré est très-sensible dans notre tableau : on peut même y voir plus que de la manière. La pose, la coiffure, la physionomie de la Vierge et son mouvement plein d'afféterie, sont indignes de la Mère du Sauveur. Ce sont les traits et les airs d'une grisette, comme la tête de Joseph est celle d'un satyre; mais le jeu et l'effet des lumières et des ombres, la grace bien réelle des deux enfants, justifient les connaisseurs lorsqu'ils placent ce maître à côté du Corrége.

Au reste, ce n'est point d'après ce tableau qu'il faut juger Schedone. Pour avoir une juste idée de son talent vraiment supérieur, il faut avoir vu, à Naples, les grandes compositions de ce maître. Elles sont un des plus beaux ornements de la galerie du roi.



ÉCOLE LOMBARDE.

PLANCHES CXCII ET CXCII (BIS).

Tableau et dessin de GIULIO CESARE PROCACCINI,

NÉ EN 1548, MORT VERS 1626

NOTICE SUR JULES-CESAR PROCACCINI.

Toute une famille de peintres de ce nom florit à la fois dans la Lombardie : *Hercule Procaccini,* le père et ses trois fils. Ils étaient originaires de Bologne; mais ils vinrent s'établir à Milan, et y fondèrent une école.

De tous ces Procaccini, le plus célèbre est Jules-César. « Son dessin était correct, dit M. Levesque (1), sa couleur vigoureuse, sa composition grande, son génie facile. Il était fort supérieur à son frère (*Camille,* l'aîné des trois Procaccini), plus pur, mais moins fier d'exécution. Son pinceau est aimable et large, son coloris admirable, et dans cette partie il semble près d'égaler Rubens. Il a quelquefois imité le Corrége, et quelques-uns de ses tableaux ont été pris pour des ouvrages de ce maître. Il mourut fort riche, à Milan, en 1626, âgé de soixante-dix-huit ans. »

EXPLICATION DES PLANCHES.

PLANCHE CXCII

GROUPES D'AMOURS AIGUISANT ET ESSAYANT LEURS TRAITS. (TABLEAU.)

Près d'un autel, sur lequel est allumé un grand feu, une foule d'Amours sont occupés, les uns à forger des traits, les autres à en lancer. Les petits Amours sont bien groupés, ont une expression de malice, sont pleins de charmes.

Ce tableau gracieux, trop gracieux peut-être, est sans doute un de ceux dans lesquels Jules-César Procaccini s'étudiait à imiter le Corrége. Ce n'était pas toujours la manière de ce maître.

---

(1) Dictionnaire des Arts de la peinture, etc., t. IV, p. 250

PLANCHE CXCII BIS

LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS. (DESSIN.)

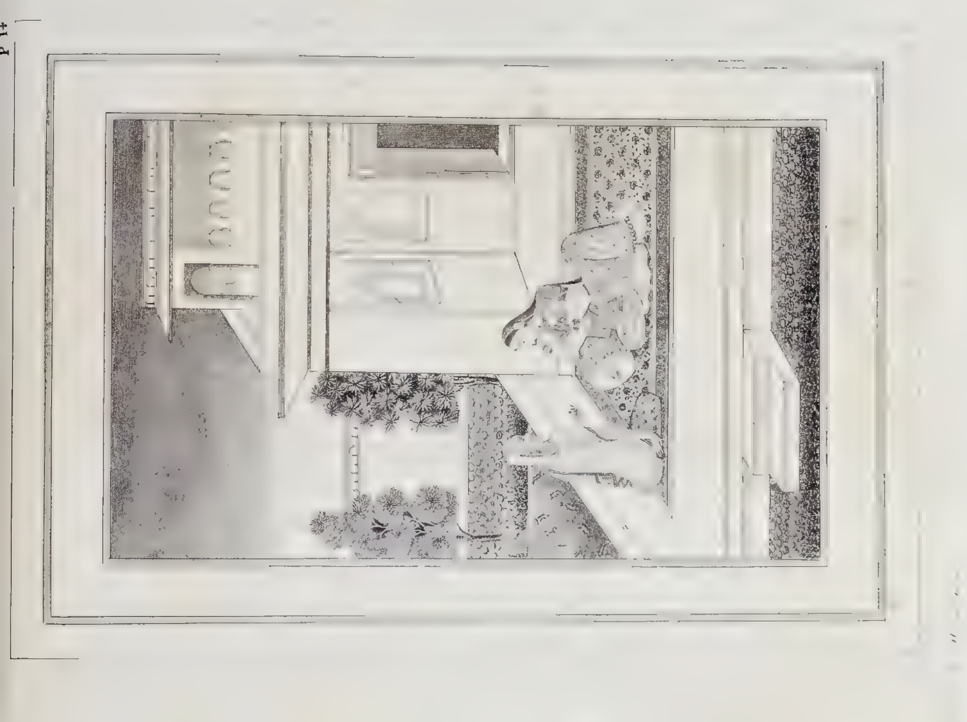
Nous joignons à la précédente lithographie d'un tableau de Jules Procaccini, celle d'un de ses dessins.

Il représente une Vierge assise et tenant dans ses bras l'Enfant Jésus, à qui un ange présente un oiseau, à ce qu'il semble. L'enfant a peur, et se réfugie dans le large manteau qui enveloppe sa mère.

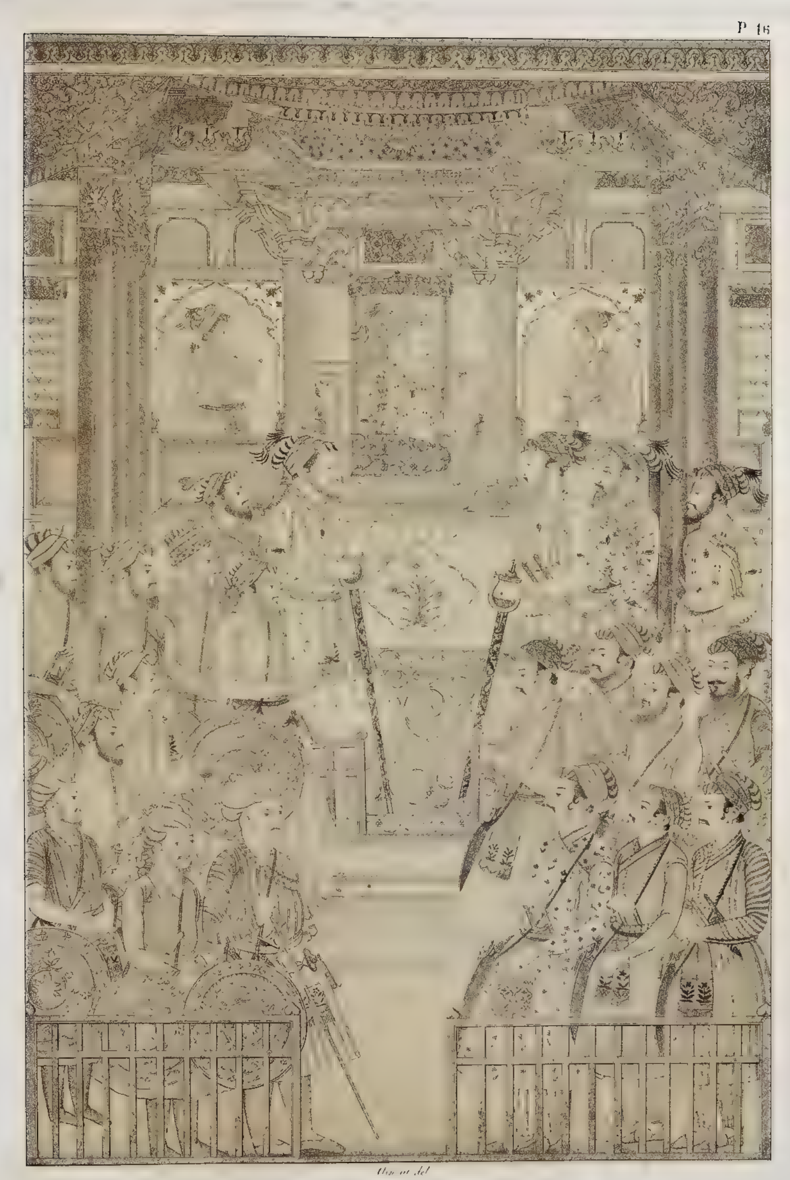
Il y a de la manière, de l'afféterie, dans cette composition.

Le haut de la planche est rempli par un dessin de Louis Carrache, représentant des têtes de vieillards et une Madone. Ce sont de simples études.



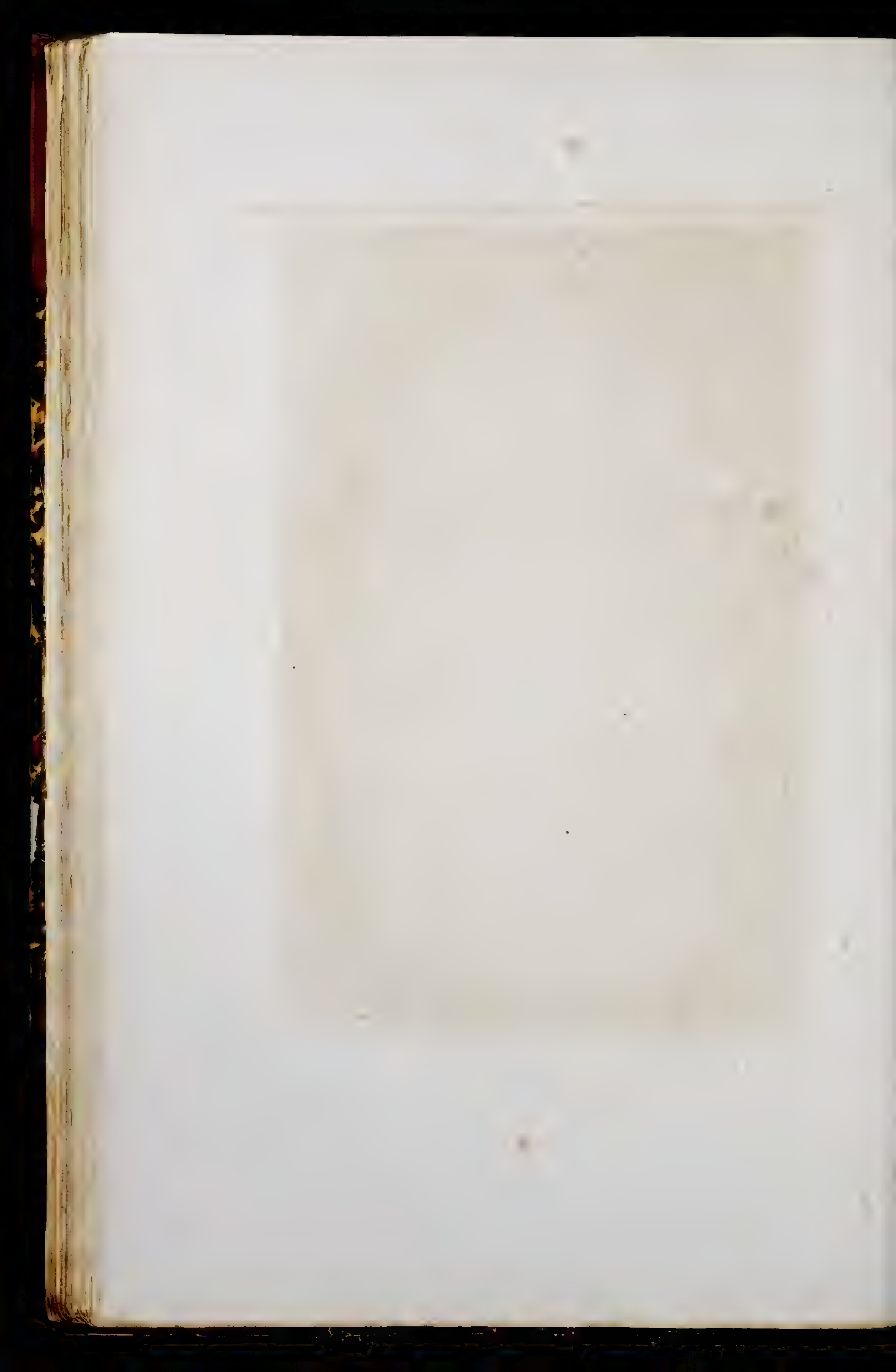






[illegible] del

Tiré du Cabinet de M.r Denon



ÉCOLE LOMBARDE.

PLANCHES CXCIII ET CXCIV.

Deux dessins de GUIDO RENI,

NÉ EN 1575, MORT EN 1647

NOTICE SUR GUIDO RENI (LE GUIDE [1])

Fils d'un assez bon joueur de flûte, *Guido Reni* fut d'abord destiné à devenir musicien; mais ses parents, ayant remarqué ses dispositions pour la peinture, le laissèrent entrer dans l'école de Denys Calvart; il devint ensuite l'un des meilleurs élèves des Carrache.

Ses premiers essais suffirent pour lui donner de la réputation. Elle ne fit que s'accroître jusqu'à sa vieillesse. Les papes, qui employèrent souvent ses talents, le traitaient avec une distinction, des égards inusités.

Il eût amassé une grande fortune, si, de même que Schedone, sa passion pour le jeu ne lui eût fait perdre beaucoup de temps, et les immenses profits qu'il retirait de ses ouvrages.

Guido Reni adopta successivement plusieurs manières dans l'exercice de son art. Aussi ses productions ne paraissent-elles pas toutes appartenir au même maître, ou donnent lieu à une grande diversité d'opinions sur son mérite réel.

Sa première couleur était celle des Carrache, ses maîtres; celle du Caravage excitant, on ne sait trop pourquoi, l'engouement général, il crut devoir l'imiter, et mit en opposition a de vives lumieres des ombres noires.

Mais, ayant un jour entendu Annibal Carrache critiquer un tableau du Caravage, et démontrer tout le faux, le charlatanisme de la maniere de ce peintre, il profita de la leçon, chercha une manière toute différente. Dès-lors sa couleur fut belle et fraiche, et ses demi-teintes admirables.

Ses têtes, surtout ses têtes de femmes, ont presque toujours, si l'on peut parler ainsi, un

---

1) Nous ne saurions approuver l'usage où sont les Français de faire précéder les noms de presque tous les artistes italiens, de l'article *le*. Cet article, placé avant un nom propre, équivaut, dans la langue italienne, à l'épithete *illustre*, ou au titre de *il signor;* mais rien ne nous paraît plus contraire au génie de notre langue qu'un tel emploi de l'article *le*. Aussi nous sommes-nous le plus souvent astreints, dans cet ouvrage, à ne désigner les artistes que par leurs noms propres seulement, sans addition de l'article emphatique des Italiens, excepté toutefois lorsque ces noms indiquaient le pays de ces artistes, ou étaient de vrais sobriquets. Il est alors presque nécessaire de conserver l'article. On dira donc avec raison : *le Pérugin*, *le Parmesan*, etc., *le Guerchin* (le Louche), *le Tintoret* (le Teinturier), etc., mais tres improprement, selon nous : *le Bramante*, *le Poussin*, *le Bernin*, etc.; et encore plus mal, *le Guide*. En effet, *Guido* n'est que le nom d'un saint, *Gui;* et certes nous ne dirions jamais *le Gui*, *le Jean*, *le Pierre*, etc

air de famille. Elles ressemblent pour les traits, même pour l'expression, à la Niobé antique, statue dont l'artiste était vraiment idolâtre.

Enfin *Guido* est regardé comme le peintre de la beauté et des graces. Le défaut qu'on lui reproche est de manquer d'expression; et pour quiconque a vu son tableau de *saint Pierre pleurant ses péchés*, que l'on conserve avec tant de soin dans le palais *Zampieri* à Bologne, le reproche ne doit pas paraitre fondé. C'est vraiment le chef-d'œuvre de la peinture dans le dix-septième siècle.

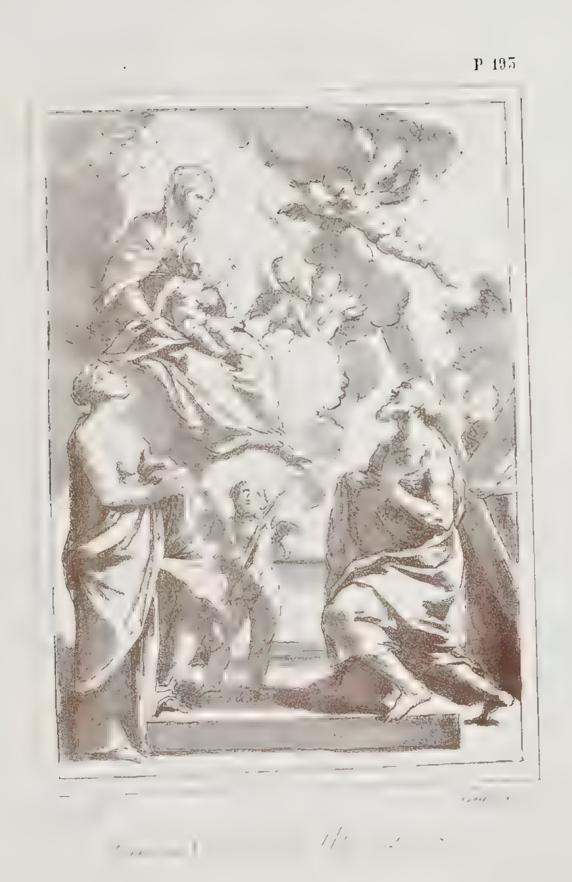
EXPLICATION DES PLANCHES

Dans la planche CXCIII, la Vierge, son Enfant sur ses genoux, apparaît dans toute sa gloire et entourée d'anges, à deux personnages qui occupent le bas du tableau. L'un, qui plie un genou à la vue de cette merveille, est, à ce qu'il semble, saint André; l'autre sera, si l'on veut, sainte Cécile, car on peut croire que c'est son luth qu'elle tient enveloppé sous les plis de sa longue robe. Au milieu, un petit ange distribue, à l'un et à l'autre, la palme du martyre.

Dans la planche CXCIV nous retrouvons encore la Vierge; mais elle monte au ciel, entourée d'un chœur nombreux d'anges, dont plusieurs jouent de divers instruments. La tête de cette Vierge est certainement une réminiscence de celle de la Niobé.

Il paraît que, lorsque Guido Reni fit ces deux dessins, il n'avait point encore renoncé à la manière du Caravage.

P 195





[illegible] du Cabinet de M. L[illegible]

ÉCOLE LOMBARDE.

PLANCHE CXCV.

LE TEMPS ENLEVANT LA VERITE.

Tableau de FRANCESCO ALBANI (L'ALBANE),

NÉ EN 1578, MORT EN 1660.

NOTICE SUR FRANCESCO ALBANI.

Albane fut le condisciple, chez les Carrache, l'ami et aussi l'émule de Guido Reni. Mais tandis que celui-ci se faisait une manière qui lui était propre, l'autre resta fidèle à celle de ses premiers maîtres.

On a appelé Albane l'*Anacréon de la peinture*. Et en effet, comme le poète grec, il n'a guère traité que des sujets voluptueux, mais voluptueux avec décence. Dans ses tableaux de chevalet, vous ne verrez guère que des Vénus, des Amours dans de riants paysages. Il eut peu de succès dans les vastes compositions, les grandes machines; il ne pouvait bien rendre les caractères, les expressions énergiques. Des scènes d'une aimable galanterie, des pastorales dans le genre de celles de Fontenelle ou de Florian, c'étaient là ses sujets de prédilection. Nourri de l'étude de la poésie *marinesque*, en vogue de son temps, il puisait la plupart de ses sujets dans une mythologie rafinée : ses compositions sont spirituellement, mais froidement allégoriques. C'est le peintre des Amours : soit; mais des Amours doucereux et fades.

Sa femme, qui était très-belle, lui servait de modèle pour ses Vénus, et dans les douze beaux enfants qu'il eut d'elle, il trouvait les modèles de ses Amours.

En général, son pinceau est flatteur et doux, sa couleur est agréable, mais a peu de fraîcheur, et souvent elle est jaunâtre et faible.

EXPLICATION DE LA PLANCHE.

Ces deux figures, *le Temps* et *la Verité*, sont très-bien groupées. Elles se détachent bien sur le ciel, et semblent planer dans les airs.

Guido Reni avait traité un sujet à peu près semblable. Le Poussin vint ensuite, qui s'en empara, et le traita d'une manière bien supérieure.



Albane pinx

Tiré du Cabinet de M.r Denon

ÉCOLE LOMBARDE.

PLANCHE CXCVI.

UNE DISCUSSION ENTRE DES DOCTEURS

Dessin de GIOV. LANFRANCO,

NÉ EN 1581, MORT EN 1647

NOTICE SUR LANFRANCO.

Voici l'un des plus fameux peintres de *grandes machines*.

Tandis que Guido Reni et Albane, qui avaient été, ainsi que lui, élèves des Carrache, s'étudiaient à plaire, à séduire, il cherchait, lui, à surprendre, à commander l'admiration. Il passa presque toute sa vie à peindre des plafonds, des voûtes, des coupoles, à couvrir d'une multitude de personnages d'immenses espaces. Malheureusement il n'approfondissait pas assez, ne raisonnait pas ses sujets avant d'en entreprendre l'exécution, et de plus, il manquait d'expression; mais il entendait parfaitement la perspective et l'art de dessiner des raccourcis. Ses productions étonnent, mais n'émeuvent pas, ne parlent point à l'ame.

On peut le regarder, et c'est l'opinion de Mengs, comme l'inventeur du *genre théâtral*, de ce genre qui consiste à agencer les objets, à les disposer de manière à satisfaire les yeux, tels qu'il faudrait enfin les placer sur un théâtre.

Malgré son goût pour les grandes machines, Lanfranc fit aussi des tableaux de chevalet: on en voit plusieurs au Musée royal de Paris; mais ce n'est pas sur les tableaux de cette espèce qu'il faudrait le juger, bien qu'on y retrouve toujours la fierté de sa manière, le caractère de son dessin et son choix d'attitudes.

EXPLICATION DE LA PLANCHE.

Huit graves personnages ou vieillards, presque tous barbus, dont trois principaux appuient les mains sur de gros livres, sont rangés dans un ordre à peu près symétrique, et comme ils le seraient sur un théâtre. Ils semblent très-occupés d'une importante discussion. Le président (nous appelons ainsi celui que l'on voit au milieu), la tête appuyée sur un de ses bras, écoute avec attention, et les yeux fixés sur lui, un vieil orateur placé à sa droite.

Ce dessin, où les attitudes des personnages sont bien choisies, où l'on peut remarquer les têtes si variées des vieillards, peut donner une idée du genre de talent et de la manière de Lanfranc.



ÉCOLE LOMBARDE.

PLANCHES CXCVII–CCXIV.

Sujets historiques ou familiers, Paysages, etc., dessinés par GIO. FRANCESCO BARBIERI, dit IL GUERCINO (*LE GUERCHIN*),

NÉ EN 1590, MORT EN 1666

NOTICE SUR LE GUERCHIN.

Domenico Barbieri, dit *le Guerchin* (le Louche), est un des artistes les plus féconds qu'ait produits l'Italie. Indépendamment des nombreux plafonds et dômes qu'il a couverts de ses fresques, il a peint plus de cent tableaux d'église, parmi lesquels il faut mettre au premier rang la *Sainte-Pétronille,* le plus beau des tableaux qui ornent la basilique de Saint-Pierre à Rome. Cette admirable composition, qui vint enrichir notre Musée aux jours des conquêtes, il a fallu la rendre à la paix.

On a cru qu'il avait été élève des Carrache; la vérité est qu'il ne le fut que de son génie. Sa manière lui est propre, et si, dans quelques-unes de ses productions, il a paru imiter celle du Caravage, c'est que, pour donner à la lumière dans ses tableaux le plus grand éclat possible, il n'avait trouvé d'autre moyen que de pousser quelquefois les ombres jusqu'à un degré de force qui approche du noir. Mais chez lui ce n'était point système, c'était un procédé qu'il n'employait qu'au besoin.

Pour juger de la vigueur qu'il savait donner aux fresques, il faut voir le plafond de la villa Ludovisi, à Rome, où il a représenté l'*Aurore,* grande composition que connaissent et admirent tous les artistes. Mais son morceau capital est le dôme de Plaisance. « La peinture y est portée, dit M. Levesque, au plus haut degré qu'elle puisse atteindre par la vigueur du coloris et l'effet de la machine. »

Le Guerchin, il en faut convenir, ne se distingue, ni par la noblesse des figures, ni par la manière de draper, ni par l'expression même, quoiqu'il n'ait pas toujours manqué d'expression. Il ne paraît pas avoir connu ce que nous appelons la *beauté idéale,* et, pour la plupart des hommes qui ont réfléchi sur l'art de la peinture, ce n'est peut-être pas un très-grand reproche à lui faire.

La réputation de Guerchin s'établit de bonne heure. Par ses travaux, il acquit une grande fortune, en fit un noble usage, et mourut à Bologne, vieux, riche et considéré.

M. Denon, pour qui le Guerchin était un artiste de prédilection, avait formé une ample et précieuse collection de ses dessins (1). Dix-huit planches ont à peine pu contenir ceux qu'il

(1) Ils provenaient pour la plupart de la collection du comte Zanetti, de Venise, que M. Denon avait acquise. Plusieurs ont été gravés par Bartolozzi

a, ou gravés lui-même à l'eau-forte, ou fait lithographier sous ses yeux. C'est à l'explication de toutes ces planches que nous allons nous livrer, mais sans trop nous y arrêter; car elles ne peuvent offrir autant d'intérêt aux simples amateurs qu'aux artistes de profession

EXPLICATION DES PLANCHES

PLANCHE CXCVII

DEUX GUERRIERS. — HERCULE ÉTOUFFANT ANTÉE. (DESSINS.

Ce ne sont là que des *croquis*. Le groupe des deux guerriers, dont l'un semble donner un ordre à l'autre, a été lavé à l'effet. On y remarquera, aussi bien que dans le dessin dont nous allons parler, avec quelle facilité le Guerchin maniait la plume.

Hercule, s'étant aperçu que la Terre, mère du géant Antée, rendait sans cesse de nouvelles forces à son antagoniste toutes les fois qu'il la touchait, le soulève de ses bras nerveux et l'étouffe contre son sein. Tel est le sujet du très-petit dessin de notre planche.

PLANCHE CXCVIII

UNE LAITIÈRE. — UN VILLAGEOIS. (DEUX DESSINS À LA PLUME.)

Ces deux dessins ont été gravés à l'eau-forte par M. Denon.

C'est une jeune et l'on peut dire élégante laitière italienne que nous voyons dans le dessin du côté gauche de notre planche. L'air, le costume, la pose des laitières de la Lombardie, y sont rendus avec une grande vérité.

La grossièreté, l'air tant soit peu brigand des hommes de la plus basse classe du peuple, dans ce pays, n'est pas moins bien exprimé dans l'autre dessin.

Ce sont des portraits faits peut-être de souvenir.

PLANCHE CXCIX

UN PAYSAGE. — UN JEUNE HOMME ET UNE JEUNE FILLE. (DESSINS À LA PLUME.)

Dans le paysage, des arbres sur le devant, et près d'une rivière des pêcheurs et des chasseurs; à l'horizon, un monticule et quelques fabriques très-éloignées.

Dans l'autre dessin, un jeune homme, vêtu à l'espagnole et s'appuyant des deux bras sur une large épée, semble vouloir lier conversation avec une jeune fille qui en est séparée par une espèce de balcon en pierre, sur lequel elle appuie un de ses bras : de l'autre main elle tient négligemment une rose, et ne

regarde pas sans intérêt le jeune homme, dans la physionomie duquel on lit quelque malice.

Ce sont deux eau-fortes de M. Denon que contient cette planche.

PLANCHE CC.

UNE JEUNE MÈRE ET SON ENFANT. — UNE TÊTE DE SAINT. (DESSINS A LA PLUME.)

Voici encore deux eau-fortes.

Cette jeune mère, assise près d'un arbre, tient avec affection, sur un de ses bras, son jeune enfant : ils semblent écouter, l'un et l'autre, et surtout l'enfant, avec attention et plaisir le chant d'un oiseau que l'on voit perché sur une branche d'un arbre voisin.

Quant à la tête qui est au-dessus de ce joli dessin, d'après son air humble et mystique, nous avons cru pouvoir en faire une tête de *saint* ou de quelque aspirant au paradis.

PLANCHE CCI

LA MORT VISITANT UNE PAUVRE FAMILLE. (DESSIN A LA PLUME ET AU BISTRE, GRAVÉ A L'EAU-FORTE

Cette composition assez bizarre pourrait bien être regardée comme une allégorie.

Dans une habitation, dont tous les meubles annoncent la plus profonde misère, on voit d'abord un pauvre homme assis, qui semble livré aux plus amères réflexions. Son vieux chapeau est rabattu sur ses yeux; il cache sa tête dans ses deux mains. Près de lui, quatre enfants, qui sans doute lui demandent du pain, ajoutent encore à sa douleur. Sur un autre plan, on voit une femme couchée sur un misérable grabat, avec trois autres enfants nouveau-nés, dont les têtes sortent de dessous les couvertures. Sans doute elle a invoqué la Mort; car la hideuse Mort vient d'entrer et lui apparaît. Mais elle lève les bras au ciel, comme pour l'implorer. Est-ce pour que le ciel détourne d'elle cette Mort qu'elle demandait? on peut le croire. Et cette allégorie aura alors la même moralité que la fable du *Bûcheron qui appelle la Mort.*

PLANCHE CCII

UN PATRIARCHE AVEC SES ENFANTS. — UNE TÊTE DE MOINE. (DESSINS GRAVÉS A L'EAU-FORTE PAR M. DENON.)

Dans le premier de ces dessins, un vieillard vénérable, quelque patriarche sans doute, serre avec affection dans ses bras deux beaux enfants, dont l'un est collé sur son sein, et qui semblent se disputer ses caresses. C'est peut-être là une étude de quelque partie d'un tableau.

Le second dessin ne nous offre qu'une tête de moine à grande barbe. Mais elle est d'un grand caractère.

PLANCHE CCIII

LE DÎNER D'UN NAPOLITAIN. — DEUX TÊTES D'ANGES. (DESSINS GRAVÉS A L'EAU-FORTE PAR M. DENON

Dans ce gros homme assis sur un banc devant une table grossière que couvrent un seul grand plat, une cruche et un verre, nous avons cru voir un homme du peuple, un artisan de Naples prenant son repas. Sa physionomie lourde et sans souci est absolument celle des gens de cette classe dans ce pays; comme eux, il avance la main, dont il ferme un peu les doigts, pour prendre dans le plat des macaronis : sa femme, dont la coiffure et la figure rappellent les Napolitaines du peuple, est près de son gras époux, et saisit d'une main la cruche pour lui donner à boire. Ce sont toujours les femmes qui, dans ces occasions et dans cette classe d'hommes, servent leurs maris, et souvent leur épargnent la fatigue de prendre au plat les macaronis et de les porter à leur bouche; elles leur rendent complaisamment ce bon office. C'est donc là une scène vulgaire que Guerchin, qui en aura été témoin pendant quelque promenade dans les rues de Naples, aura aussitôt dessinée pour n'en pas perdre le souvenir.

Nous croyons voir des études d'*anges* dans les deux charmantes têtes d'enfants ajoutées au haut de cette planche pour remplir un trop grand espace vide.

PLANCHE CCIV

PAYSAGE SUR LE BORD DE LA MER. DESSIN A LA PLUME.

Le rivage est couvert de fortifications et de fabriques dans le goût italien; il est coupé par de petites baies sur lesquelles on voit voguer différentes barques; plus loin sont des navires à voiles latines.

Le paysage est animé par des pêcheurs qui tirent à terre un filet, et par un assez grand nombre de figures que l'on voit le long de la plage.

PLANCHE CCV

L'ADORATION DES MAGES. (GRAND DESSIN ET SUJET DE COMPOSITION

Ce ne sera certainement point d'après les costumes des personnages que l'on pourra deviner qu'il s'agit ici du grand événement qui attira trois grands princes de l'Orient dans une misérable crèche. Ces costumes n'ont rien d'oriental, pas plus que la physionomie des Mages Il est certaines parties, certaines règles de l'art, qu'il ne serait pas permis à un artiste de nos jours d'ignorer, et qui, à ce qu'il semble, n'étaient pas connues des peintres au temps du Guerchin : sinon, il faudrait supposer qu'ils les dédaignaient ou s'en écartaient par système; ce qui ferait peu d'honneur à leur jugement.

Notre dessin n'en est pas moins d'un grand effet, et l'on y reconnaît toute la facilité, la fougue du Guerchin.

PLANCHE CCVI

LES APPRÊTS D'UN SACRIFICE. (DESSIN A LA PLUME

Un prêtre allume le feu qui doit consumer la victime; le grand-sacrificateur tient le couteau qui doit l'immoler; un esclave, demi-nu, traîne de force le bélier vers le lieu du sacrifice. Deux femmes, dont on voit les têtes derrière les sacrificateurs, et un jeune homme (un desservant du temple sans doute) qui tient en main des vases à parfum, sont les seuls témoins de la scène.

Cette composition offre les mêmes défauts que celle de la planche précédente. Si le dessin en est fier et correct, les costumes, ni les physionomies des personnages ne peuvent nullement indiquer le pays où se passe la scène. Ce sont probablement là des Hébreux, et c'est un sacrifice à Jehovah que nous avons sous les yeux; mais qui pourrait le deviner à l'air moderne de toutes ces têtes, à leur costume de fantaisie et très-bizarre? et ne croirait-on pas plutôt que l'on voit ici un abattoir, où le boucher, coiffé d'un haut et étrange bonnet, va égorger quelques moutons?

PLANCHE CCVII

UN PAYSAGE. — UNE APPARITION DE LA VIERGE. DESSINS

Le paysage est probablement une vue de quelque site d'Italie. L'objet le plus apparent est un vieux pont demi-ruiné, sur lequel un voyageur à cheval s'apprête à passer. Il est suivi de très-près, ou plutôt accosté par deux hommes que l'on pourrait bien prendre pour des brigands. Non loin est un énorme rocher, et à l'horizon quelques indications de fabriques. C'est un dessin à la plume, rapidement tracé, et seulement à l'effet.

L'autre composition est bizarre, on pourrait dire déraisonnable.

Plusieurs saints à genoux, parmi lesquels on distingue saint Joseph et saint Pierre, contemplent avec une pieuse admiration, et presque en extase, une scène qui se passe dans les nuages : or, cette scène, c'est la visitation de la Vierge par l'archange. La Vierge est assise devant une table sur laquelle est un livre ouvert. Le messager céleste se présente à elle tout rayonnant de lumière, et au-dessus de l'ange, sur des nuages, paraît Dieu le Père. C'était, en effet, le principal acteur dans cette scène.

Mais on se demande comment il se fait que saint Pierre, entre autres, qui paraît déja très-vieux, soit témoin d'une opération qui a nécessairement dû précéder la naissance de celui dont il ne devint l'apôtre que très-long-temps

après? Les artistes, en ce temps, ne songeaient guère à toutes les objections qu'on pourrait leur faire sur les absurdités de leurs compositions. Ils dessinaient bien, lorsqu'ils avaient eu de bons maîtres; coloriaient bien ou mal, selon que la nature leur avait ou donné ou refusé le sentiment de la couleur : mais peu d'entre eux savaient autre chose. L'histoire, la chronologie, la connaissance des mœurs et des costumes des différents peuples, voilà ce qui n'entrait point dans l'étude de leur art, et ce qui, pour l'exercer, leur paraissait parfaitement inutile.

PLANCHE CCVIII

CÉPHALE ET PROCRIS. DESSIN A LA PLUME LAVÉ AU BISTRE.

L'observation que contient le dernier paragraphe de notre article sur la planche précédente trouve ici son application. Qui pourrait reconnaître des personnages mythologiques dans cette femme, d'une physionomie belle mais commune, que l'on voit étendue sur un rocher, la poitrine percée d'une fleche, et dans ce bon bourgeois qui, de l'autre côté, pressant de ses deux mains un de ses genoux, lève les yeux au ciel, comme pour l'accuser? Et pourtant cette femme est Procris, qui avait été si tendrement aimée du plus beau des hommes, de Céphale, que l'Aurore avait aimé et même enlevé. Il vient de lui lancer, par erreur, la flèche dont elle-même lui avait fait don, et qui ne manquait jamais son coup.

Avouons qu'il y a de l'expression dans la figure de Céphale déplorant son malheur. C'est aussi une heureuse idée que d'avoir placé dans les nuages un petit Amour qui pleure en regardant Procris expirante.

PLANCHE CCIX.

UN PRÉLAT DONNANT LA CROIX A DES GUERRIERS A LEUR DÉPART POUR LA TERRE-SAINTE. DESSIN A LA PLUME LAVÉ AU BISTRE.

Cette scène nous paraît bien rendue. Un prélat à longue barbe, la mitre en tête, assis sur un trône, met une grande croix entre les mains d'un jeune chevalier, qui, un genou en terre, tourne la tête pour voir, à ce qu'il semble, un autre guerrier, armé de pied en cap, qui l'attend pour partir. Ce guerrier-ci fixe, on ne sait trop pourquoi, l'attention d'une foule de personnages, d'âge et de sexe différents, témoins de la scène.

Ce n'étaient probablement pas là les cérémonies qui accompagnaient le départ des croisés pour la Terre-Sainte. N'importe : cette composition n'en est pas moins d'un bon et grand effet.

PLANCHE CCX

UNE ECOLE DE MUSIQUE. (DESSIN LAVÉ AU BISTRE.)

Quatre jeunes musiciens, dont deux assis à une table, les deux autres debout, chantent à la fois. Le plus habile a devant lui la partition et dirige le chant, tandis que le vieux *maëstro*, leur professeur, debout derrière eux, les écoute avec attention, et semble les reprendre de quelque erreur.

Ce dessin est bien composé, bien ordonné et d'un effet séduisant.

Bien que le Guerchin ait exécuté un grand nombre de tableaux vraiment historiques, nous croyons qu'il était plus propre à peindre ces scènes familières et communes dont l'imitation n'exige pas une grande élévation d'idées et de style.

PLANCHE CCXI

JÉSUS, ENCORE ENFANT, AU MILIEU DES DOCTEURS. (DESSIN A LA PLUME LAVÉ AU BISTRE.)

L'Evangile de saint Luc nous apprend que les parents de Jésus, âgé de douze ans, l'ayant conduit avec eux à Jérusalem, où se célébrait la fête de la Pâque, ils le perdirent dans la foule; qu'après l'avoir cherché trois jours de suite, ils le trouvèrent enfin dans le temple, assis et pérorant au milieu des docteurs, qui restaient tous émerveillés de sa prudence et de ses réponses : *Et factum est, post triduum invenerunt illum in templo sedentem in medio doctorum, audientem illos, et interrogantem eos. — Stupebant autem omnes qui eum audiebant, super prudentiâ et responsis ejus* (1)

C'est ce fait, si naïvement raconté par l'évangéliste Luc, que le Guerchin a fort bien rendu dans cette composition vraiment belle, bien conçue, et où l'on remarquera plus de noblesse, de convenance que dans les autres compositions de cet artiste. Si elle eût été entièrement terminée, peut-être aurait-on vu entrant dans le temple, ou parmi les auditeurs de Jésus, sa Mère et saint Joseph enchantés de retrouver en pareil lieu et en telle compagnie l'enfant qu'ils croyaient perdu.

PLANCHE CCXII

LA VIERGE CONFIANT L'ENFANT JÉSUS A SAINTE THÉRÈSE. (DESSIN A LA PLUME ET LAVÉ AU BISTRE.)

Dans cette composition, tout-à-fait mystique, nous retrouvons le Guerchin avec ses grandes qualités et ses défauts.

Une Vierge, qui pourrait être d'une stature moins commune, plus élégante, entourée d'anges, portée sur des nuages, a remis son divin Enfant entre les bras d'une sainte à genoux qui le presse amoureusement sur son sein. Deux grands

---

(1) Evangel. Luc., II, 46, 47.

anges, deux chérubins, debout près de la sainte, étonnés sans doute de la grande complaisance de la Vierge qui confie à une étrangère un dépôt si précieux, regardent l'Enfant avec une sorte d'inquiétude, et veillent des yeux sur lui.

On peut croire que c'est bien sainte *Thérèse* à qui la Vierge accorde une si rare faveur. Qui ne sait quelle était l'exaltation d'esprit de cette dévote espagnole, et combien elle avait de visions, toutes assez bizarres! C'est peut-être une de ses visions que le Guerchin a retracée ici. Elle fut canonisée en 1621, précisément à l'époque où notre artiste était dans toute la vigueur de l'âge et de son talent; et l'on ne parlait sans doute alors, dans toute l'Italie, que de la vie, des vertus, des visions et des miracles de la nouvelle sainte.

PLANCHE CCXIII

UN SAINT CONTEMPLANT LE CIEL. (DESSIN A L'EFFET, A LA PLUME ET LAVÉ AU BISTRE)

Le saint est assis sur un rocher près d'un tronc d'arbre. D'une main il caresse un mouton, et s'appuie la tête sur l'autre main. Il regarde le ciel, plongé dans la rêverie et dans une demi-extase.

On a cru voir là saint Jean dans le désert. Saint Jean, soit; mais il n'est accompagné d'aucun des attributs qui servent ordinairement à le faire reconnaître.

PLANCHE CCXIV

UNE SCÈNE DE MAGIE. (DESSIN A LA PLUME)

Il serait assez difficile d'expliquer d'une manière satisfaisante cette fantastique composition.

Un vieillard barbu, dont la tête est couverte du bonnet des magiciens, et qui tient en main la baguette, leur ordinaire attribut, conduit, à travers les eaux d'un marais, un homme nu que semble poursuivre on ne sait quel oiseau chimérique. Le magicien lui montre de sa baguette, sur le rivage où ils vont aborder, un livre ouvert où l'on voit quelques caractères inintelligibles. Sur le sol sont tracés un grand cercle et des figures astronomiques.

On peut bien, à ce qu'il nous semble, voir dans ce bizarre dessin quelque opération magique. Ne serait-ce point aussi une allégorie? L'homme poursuivi par les passions trouve un refuge assuré contre elles, en se laissant conduire au séjour de la science, ou, si l'on veut, de la sagesse.

Nous terminons ici la longue revue des dessins du Guerchin que M. Denon avait choisis comme dignes d'être lithographiés. Mais il en possédait un bien plus grand nombre d'autres du même artiste, qui sont passés dans les cabinets des amateurs.





Tiré du Cabinet de M.r Denon







Tiré du Cabinet de M. Denon





P. 201







Tiré du Cabinet de M.r Denon



Tiré du Cabinet de M.





Guercino del.

Tiré du Cabinet de M.r [illegible]





Guerchin — Mlle. Bouteiller



Guerchin — Tiré du Cabinet de Mr. Denon. — Mlle. Bouteiller



Guercin del.

Tiré du Cabinet de M.r Denon



Guercin del. D. f.

Tiré du Cabinet de M.r Denon



Du Cabinet de M.



Tiré du Cabinet de M.r Denon





Haut f.

Tiré du Cabinet de M.r Denon



Mlle Boutelle f.

ECOLE LOMBARDE.

PLANCHE CCXV.

SCÈNES FAMILIÈRES.

Dessins de SIMONE CANTARINI, ou SIMONE DA PESARO,

NÉ EN 1610, MORT EN 1648

NOTICE SUR CE PEINTRE.

Simon Cantarini, auquel on donna le surnom de *Pesaro*, sa ville natale, n'est guère connu ailleurs que dans la Lombardie, où, pendant sa vie, qui fut très-courte, il ne cessa de travailler. Il était déja très-habile dessinateur et assez bon peintre, lorsqu'il vit à Pesaro un excellent tableau de Guido Reni. Le style de ce maître le charma à tel point, que dès-lors il ne songea plus qu'à s'en faire un semblable, et même, s'il lui était possible, à le perfectionner. Pour y réussir, il se rendit à Bologne, et alla s'asseoir, comme simple élève, dans les ateliers de Guido. Lorsqu'il fut bien certain d'avoir pris la manière du maître, il le déprécia, ainsi que tous les grands artistes de son temps; et, par ses procédés hautains, il devint si odieux qu'il fut obligé de s'enfuir de Bologne et d'aller se cacher à Rome.

Son caractère dépréciateur et méchant le suivit partout. Autant on estimait ses productions, dit Lanzi, autant on haissait sa personne. Il vint mourir de chagrin à Vérone, *non senza sospetto di veleno*, ajoute Lanzi, *esito non raro de' maldicenti* (1).

Un autre historien des peintres, *Baldinucci*, et la foule des *amateurs*, le regardent comme un autre *Guido*. Et en effet personne n'a plus approché de ce maître: s'il n'a pas des idées si nobles, il en a de plus gracieuses encore; s'il se montre moins habile dans quelques parties de l'art, il est plus exact dessinateur.

EXPLICATION DE LA PLANCHE.

Le plus petit des dessins de cette planche n'a pas besoin d'explication : c'est une mère qui allaite son enfant, ou plutôt c'est une sainte Vierge; car il est peu de peintres italiens qui n'aient plus d'une fois représenté Marie occupée du premier des devoirs imposés à la maternité.

---

(1) *Storia pittorica*, t. V, p. 121.

Le sujet principal de l'autre dessin nous présente encore une mère qui introduit un de ses doigts dans la bouche de son enfant, pour voir sans doute s'il lui est poussé quelques dents. Les autres personnages du dessin prennent-ils quelque intérêt à la scène? c'est ce qu'on ne peut guère décider. Ils paraissent seulement s'entretenir entre eux. Ce sont là des *idées* que Cantarini jetait, comme au hasard, sur le papier; et cela est d'autant plus vraisemblable que le dessin n'est pas même terminé.

Mais on trouvera dans ces deux dessins les qualités qui distinguaient notre peintre, la grace et la vérité dans les poses, l'exactitude dans le dessin.





[illegible]

ÉCOLE LOMBARDE.

PLANCHE CCXVI.

PUNITION IMPOSÉE A UN PRÊTRE ET A SA COMPLICE.

Caricature par FLAMINIO TORRE,

NÉ EN ...., MORT, JEUNE, EN 1661.

NOTICE SUR CE PEINTRE.

Voici encore un peintre dont la réputation n'a point dépassé les limites de son pays.

Tout ce qu'on sait de *Flaminio Torre,* surnommé *degl' Ancinelli,* c'est qu'il fut peintre de la cour de Modène, et qu'il avait le talent d'imiter si bien les ouvrages des autres peintres, que l'on préférait souvent ses copies aux originaux.

EXPLICATION DE LA PLANCHE.

Des deux dessins de *Flaminio Torre* que contient cette planche, l'un est une caricature qui représente le genre de punition imposée à un chanoine, dont nous ignorons le nom, et à une femme, sa complice.

Au temps où vivait *Flaminio* il y avait à Florence un tribunal d'inquisition, dont les cordeliers du couvent de *Santa Croce* exerçaient les attributions. Ce sont probablement deux malheureux condamnés par les cordeliers inquisiteurs que nous voyons ici dans l'attitude de gens qui font amende honorable, ou, si l'on veut, abjuration de leurs hérésies. Le dessinateur a pris soin lui-même de nous expliquer le sujet de sa caricature, en écrivant au-dessus ces mots : *Caricatura del canonico *** et della Faustina Mainardi, quando abjurarono in Santa Croce sul palco in Firenze* (1).

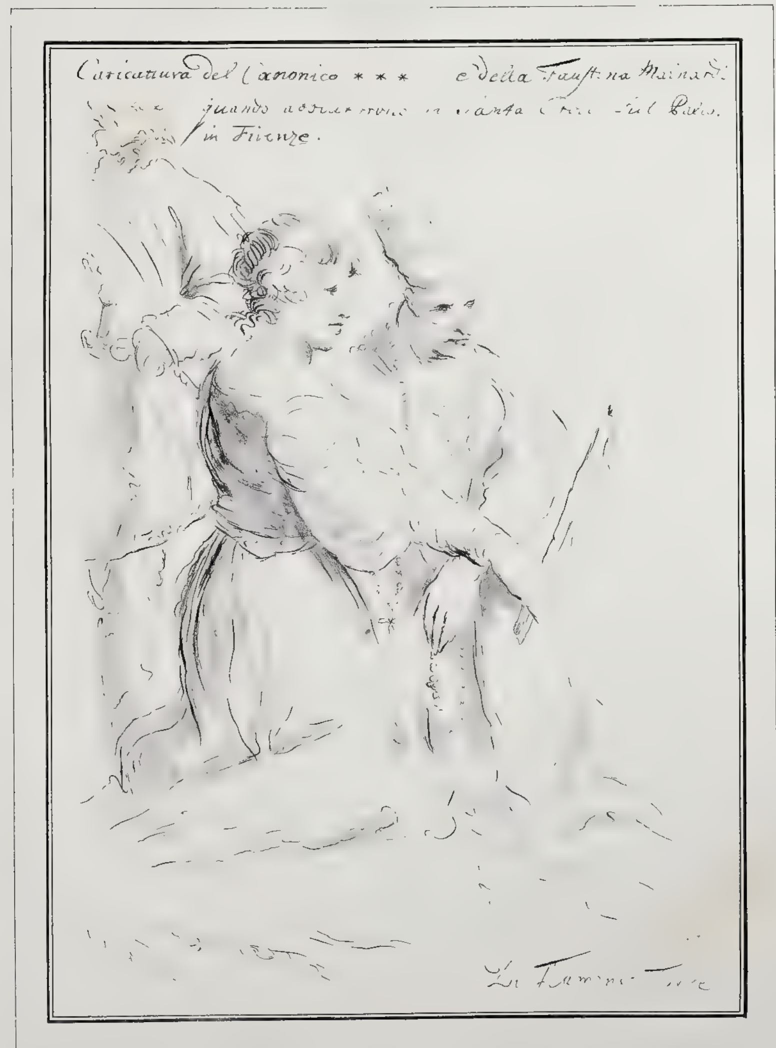
---

(1) « Caricature du chanoine *** et de Faustine Mainardi, lorsqu'ils firent abjuration, sur l'échafaud, dans l'église « (ou sur la place) de *Santa Croce*, à Florence. »

Cette église ou couvent de *Santa Croce*, autrefois siége de l'inquisition, est une des plus remarquables de Florence, en ce qu'elle renferme les tombeaux des hommes les plus illustres, ceux de Michel-Ange, par exemple, de Galilée, etc., ainsi que des tableaux et statues de très-grands maîtres. C'est sur la place, en face de l'église, que se faisaient annuellement, et peut-être se font encore, des courses de chars.

L'autre dessin représente trois personnages qui paraissent très-attentifs à quelque chose d'extraordinaire qui se passe dans le ciel. Comme l'un d'eux est à genoux, les mains jointes, il faut croire que c'est de quelque miracle qu'ils sont témoins.





Nooth fe.

Tiré du Cabinet de M. Denon

ÉCOLE LOMBARDE.

PLANCHE CCXVII.

SAINT JEAN PRÊCHANT DANS LE DÉSERT

Dessin à la plume et au lavis par PIER FRANCESCO MOLA,

NÉ EN 1612, MORT EN 1668

NOTICE SUR CE PEINTRE.

On n'est pas bien d'accord sur la patrie et sur l'époque de la naissance de *Mola;* mais nous avons cru devoir nous en rapporter à l'un de ses contemporains, *Passeri,* qui le fait naître à Coldré, dans le Milanais, en 1612.

Fils d'un artiste à la fois peintre et architecte, il fut élevé au sein des arts et reçut d'Albane ses premières leçons; mais, comme il se sentit autant de goût pour la vigueur du Guerchin que pour la douceur d'Albane, il sut se faire un style qui tenait de l'un et de l'autre maître.

En peu de temps il acquit une grande réputation, et fut employé à d'importants ouvrages par les papes Innocent X et Clément VII. On cite comme un de ses meilleurs tableaux celui où il a représenté Joseph reconnu par ses frères : ce tableau est dans la galerie de *Monte-Cavallo,* a Rome, et a été gravé par Carle Maratto.

Louis XIV avait appelé Mola en France, et l'artiste se préparait à partir, lorsqu'il mourut subitement.

Notre Musée possède de lui cinq à six tableaux, dont les plus estimés sont ceux de *Saint Bruno prêchant dans le désert,* et d'*Herminie pansant les blessures de Tancrède.*

Mola est bon dessinateur, encore plus grand coloriste, quoique souvent un peu noir.

EXPLICATION DE LA PLANCHE.

Dans un vaste et beau paysage, saint Jean, demi-nu et adossé contre le tronc d'un arbre, prêche avec véhémence au milieu d'une multitude de personnes de tout sexe et de tout âge, qui sont accourues pour l'entendre : *Dicebat ergo ad turbas quæ exibant ut baptizarentur ab eo : Gemina viperarum, quis ostendit vobis fugere a venturâ irâ!* etc.

Il y a certainement, dans ce dessin, de la vérité dans l'expression des divers

personnages, et l'on peut dire qu'il est d'une savante exécution : mais si on le compare à une composition, bien plus simple et plus expressive encore, de Raphaël, sur le même sujet, qui a été gravée par Ant. Capellan, graveur italien, combien Mola paraîtra inférieur à l'immortel peintre d'Urbin!



J. Mola del. Mull sc.

Tiré du Cabinet de Mr. Denon

ÉCOLE LOMBARDE.

PLANCHE CCXVIII.

JESUS TRAÎNÉ DEVANT CAIPHE.

Dessin de GIO. FRANCESCO GRIMALDI, *dit* IL BOLOGNÈSE,

NÉ EN 1606, MORT EN 1680.

NOTICE SUR LE BOLOGNESE.

Parent des Carrache, le Bolognèse s'instruisit d'abord à leur école, peignit, et même assez bien, la figure, mais s'adonna ensuite presque exclusivement au paysage. Il eut tant de succès dans ce genre, que les grands de Bologne et de Rome l'appelaient de toutes parts pour qu'il vînt décorer de ses productions leurs palais et leurs *villas*. Aussi acquit-il, en peu de temps, de la fortune, dont il fit le plus noble usage. Il aimait à secourir, en secret, les malheureux, et l'on cite de lui d'admirables traits de générosité.

Sur l'invitation de Mazarin, il vint à Paris, où il travailla, pendant trois ans, tant au palais du cardinal qu'au Louvre.

Le Bolognèse était, de plus, architecte et graveur. Nous ne connaissons pas les monuments qu'il a élevés comme architecte; mais on a de lui des estampes d'après le Titien et d'après ses propres tableaux.

EXPLICATION DE LA PLANCHE.

Un paysage du *Bolognèse* aurait pu seul donner une idée du talent de cet artiste; mais nous n'avons à offrir de lui qu'un dessin dans le genre historique. Nous avouerons même que ce n'est pas sans quelque doute que nous nous décidons à le lui attribuer. Quoi qu'il en soit, voici ce que nous croyons voir dans ce dessin.

Jésus, dénoncé par Judas, a été arrêté au milieu des onze autres apôtres, comme un novateur dangereux au repos public. Des satellites le forcent d'entrer dans la maison du chef des pontifes, qui doit le juger. Quelques disciples l'ont suivi; mais ils n'osent entrer. Pierre, entre autres, reste à la porte, suivant le texte même de l'Évangile : *Sequebantur enim Jesum Simon Petrus, et alius disci-*

pulus....... Petrus enim stabat ad ostium foris (1). — Voilà précisément ce qu'exprime notre dessin, que nous n'eussions pu expliquer, si nous n'eussions fermé les yeux sur le costume, tout moderne, des sbires qui entraînent Jésus.

(1) Joann. Evang., XVIII, 15-16



Gian Bologna inv — *Andrea Andr. inc.* — *D. fec*

Tiré du Cabinet de M.r Denon.

ÉCOLE LOMBARDE.

PLANCHE CCXIX.

HOMMAGES RENDUS A LA STATUE D'UN LION.

Dessin de GIO. GHISOLFI,

NÉ EN 1623, MORT EN 1683

NOTICE SUR GHISOLFI.

Cet artiste est peu connu. Il était né à Milan, et vint étudier à Rome, où il reçut des leçons de Salvator Rosa. Il travailla quelque temps à Rome, et exécuta des tableaux d'autel et des fresques de bon goût, tant à Pavie qu'à Varèse. Les parties de l'art dans lesquelles il se distinguait étaient la perspective et l'architecture.

EXPLICATION DE LA PLANCHE.

Au milieu d'une campagne s'élève un petit temple d'une architecture moderne; au devant du temple, sur un haut piédestal, on voit la statue d'un lion, que semblent adorer une foule de personnages en diverses attitudes. Au-dessus du temple, dans une partie très-éclairée du ciel, on aperçoit trois signes du zodiaque, l'Écrevisse, le Lion, la Vierge. Le Lion, qui est au milieu, est le plus apparent.

C'est une véritable énigme que ce dessin. S'il fallait en chercher le mot, nous dirions que c'est un hommage de l'artiste à quelque grand qui était né, ou dont quelque enfant chéri était né le 22 juillet, lorsque le soleil paraît entrer dans le signe du Lion. Cette interprétation nous semble d'autant plus plausible, que sur le piédestal qui soutient la statue du lion est sculpté un grand écusson surmonté d'une couronne et destiné sans doute à recevoir les armoiries du prince dont l'artiste voulait se faire un protecteur. C'est donc là un véritable monument de flatterie.

P. 219



Côté du Cabinet de Mr L...

ÉCOLE LOMBARDE.

PLANCHE CCXX.

UNE APPARITION DE LA VIERGE.

Dessin d'ELISABETTA SIRANI,

NÉE EN 1638, MORTE EN 1665.

NOTICE SUR ELISABETH SIRANI.

Fille d'un peintre de Bologne, qui n'était pas sans talent, Elisabeth Sirani reçut de lui les premières leçons dans la peinture. Elle avait deux sœurs, *Anna* et *Barbara*, qui, à son exemple, cultivèrent cet art. Mais, ni ses sœurs, ni même son père, n'acquirent ni ne méritèrent autant de célébrité qu'Elisabeth. « C'est vraiment une chose merveilleuse, s'écrie Lanzi (1), qu'une jeune fille, qui atteignit à peine l'âge mûr, ait exécuté un si grand nombre de tableaux; qu'elle les ait exécutés avec tant d'habileté et de soin, et surtout qu'elle ait osé entreprendre et qu'elle ait pu finir de vastes compositions historiques, dans lesquelles on ne s'aperçoit nullement de la timidité, de la faiblesse, ordinaire attribut de son sexe! » Et il cite plusieurs des tableaux dont elle a orné des églises et des couvents de Bologne. Ces grands travaux ne l'empêchaient point de se livrer à de petites compositions historiques, et même de faire les portraits qui lui étaient demandés par des souverains et autres personnages éminents. «J'ai vu à Milan, ajoute Lanzi, son propre portrait, et il est d'une grande perfection. Elle s'y est représentée couronnée par un Amour. »

Cette intéressante artiste mourut a Bologne, dans sa vingt-septième année, d'un poison qu'avait préparé pour elle une de ses servantes. Nous ignorons quelle fut la cause de ce crime. Sa mort fut pleurée par tous ses compatriotes : ce fut un deuil public; et son corps fut porté dans le tombeau même qui contenait les cendres de Guido Reni.

EXPLICATION DE LA PLANCHE.

Dans le dessin d'Élisabeth Sirani qu'offre notre planche, on croira voir une production de Guido. C'était en effet le peintre dont elle suivait de préférence le style; mais elle avait peut-être plus de vigueur.

(1) *Storia pittorica*, t. V, p. 115.

La Vierge, qui tient entre ses genoux l'Enfant Jésus déja grand, apparaît, portée sur des nuages, à deux saintes, à deux martyres, car l'une d'elles a encore dans le sein le poignard instrument de son supplice. Mais quelle est cette autre sainte, plus vieille, qui, à genoux sur les nuages aux pieds de la Vierge, semble l'adorer? Ne serait-ce point la mère de saint Jean, cette Elisabeth parente de la Vierge, et qu'elle alla visiter lorsque déja elle portait dans son sein le précieux gage de l'amour du Saint-Esprit? Ce qui nous le fait croire, c'est qu'*Élisabeth* Sirani n'aura point voulu laisser échapper une si belle occasion de donner un témoignage de souvenir à sa patrone.

P 220



Tiré du Cabinet de Mr Denon

ÉCOLE LOMBARDE.

PLANCHE CCXXI.

L'ENLÈVEMENT D'EUROPE.

Dessin de CARLO CIGNANI,

NÉ EN 1628, MORT EN 1719.

NOTICE SUR CE PEINTRE.

Carlo Cignani, qui vécut quatre-vingt-onze ans, et qui eut dix-huit enfants, dont un seul lui survécut, était, si l'on s'en rapporte à Lanzi, un des quatre premiers peintres de son siècle. Ce fut un élève et un ami de l'Albane, avec lequel il travailla souvent aux mêmes tableaux.

Il composait bien, peignait avec une extrême facilité; mais comme il voulait trop finir, ses compositions cessaient d'avoir la chaleur qu'il avait su leur imprimer en commençant.

Bologne, sa patrie, et Parme sont les deux villes qui conservent le plus de monuments de son génie pittoresque; mais la plus étonnante production qui soit sortie de ses mains est à Forli, ville où il passa les vingt dernières années de sa vie. Ces vingt années il les employa presque uniquement à peindre, dans la coupole d'une église, une immense fresque, dont le sujet est l'Assomption de la Vierge. « Il y donne, dit Lanzi, une vue du paradis entier, paradis qui enchante plus on le regarde : *Più si contempla e più diletta* (1). »

On trouve aussi fréquemment de ce peintre, dans les galeries les plus renommées, de belles Madones et d'autres tableaux de chevalet. Le Musée de France possède, entre autres, un tableau d'*Adam et Ève,* qu'il peignit à l'âge de soixante-quatorze ans, plutôt par délassement que pour donner de nouvelles preuves de son talent.

EXPLICATION DE LA PLANCHE.

La fille d'Agenor, roi de Phénicie, Europe, folâtrait, comme on sait, sur le bord de la mer, au milieu de ses compagnes, lorsqu'un taureau, le plus doux et le plus beau des taureaux, vint se mêler à leurs jeux. C'était Jupiter, qui, épris de la beauté d'Europe, avait emprunté cette forme pour la séduire et l'enlever.

Déja la jeune fille est assise sur le taureau, qui doit la transporter en Crète.

(1) *Storia pittorica*, t. V, p. 172.

Ses compagnes s'amusent à la couronner de fleurs, et l'animal-dieu, tournant la tête, la regarde avec amour. Mercure, dans un nuage, contemple secrètement cette scène. Il y a de l'expression dans les têtes d'Europe et du taureau.

Nous ne savons trop comment expliquer les accessoires de l'action principale. Peut-être le petit Amour qui paraît s'éloigner et tenir seulement au groupe d'Europe et de ses compagnes par une guirlande, indique-t-il la route que va suivre l'amoureux taureau, lorsqu'il se sera dressé sur ses pieds? Au reste, le dessin n'étant pas terminé dans toutes ses parties, il n'est pas surprenant qu'on ne puisse en donner une explication complète.



Carlo Cignani del.

C. Vallou p.c.

Tiré du Cabinet de M.r Denon

ÉCOLE LOMBARDE.

PLANCHES CCXXII ET CCXXIII.

Dessins d'architecture par FERDINANDO GALLI DA BIBIENA,

NÉ EN 1657, MORT EN 1743.

NOTICE SUR BIBIENA.

La famille des *Galli,* bien plus connue sous le nom de *Bibiena,* a fourni des architectes et des décorateurs distingués à presque toutes les cours de l'Europe, durant la dernière moitié du dix-septième siècle et presque tout le dix-huitieme

Maria Bibiena, peintre qui avait étudié sous l'Albane, et qui mourut en 1665, fut le chef de cette famille célèbre. François et Ferdinand, ses fils, s'adonnèrent spécialement à l'architecture, et surtout à l'architecture théâtrale; mais ce fut Ferdinand qui établit, fonda la grande réputation de sa famille. Il eut beaucoup d'enfants, qui l'ont soutenue avec éclat jusqu'à nos jours.

Ferdinand avait d'abord été élève du peintre Cignani, qui, voyant son goût pour l'architecture, lui conseilla de prendre un autre maître. Né pour cet art, il y eut bientôt de si grands succès qu'il fut appelé à Milan, et ensuite à Vienne par l'empereur Charles VI, plutôt en qualité d'architecte que de peintre. Il y dirigea les fêtes, peignit les décorations des théâtres, des palais, etc. Après avoir passé en Allemagne une grande partie de sa vie, il revint à Bologne, où il ne s'occupa plus guère qu'à écrire un ouvrage sur l'art dans lequel il s'était distingué. Cet ouvrage a été publié en deux volumes, dont l'un traite de l'architecture civile, l'autre de la théorie de la perspective.

EXPLICATION DES PLANCHES.

C'est de ce Ferdinand Bibiena que sont les dessins qui couvrent les deux planches ci-jointes.

Le plus grand des dessins de la planche CCXXII offre un palais somptueux, mais d'une architecture plus bizarre que belle. Les espèces de dômes qui couvrent les pavillons de ce palais rappellent un peu le goût oriental; les autres parties de l'édifice sont dans le style des palais de Venise.

L'autre petit dessin ou croquis, sur la même planche, représente encore un palais d'une architecture très-riche, mais bien plus sage et plus régulière que l'autre.

Dans les deux dessins, la perspective est parfaitement observée

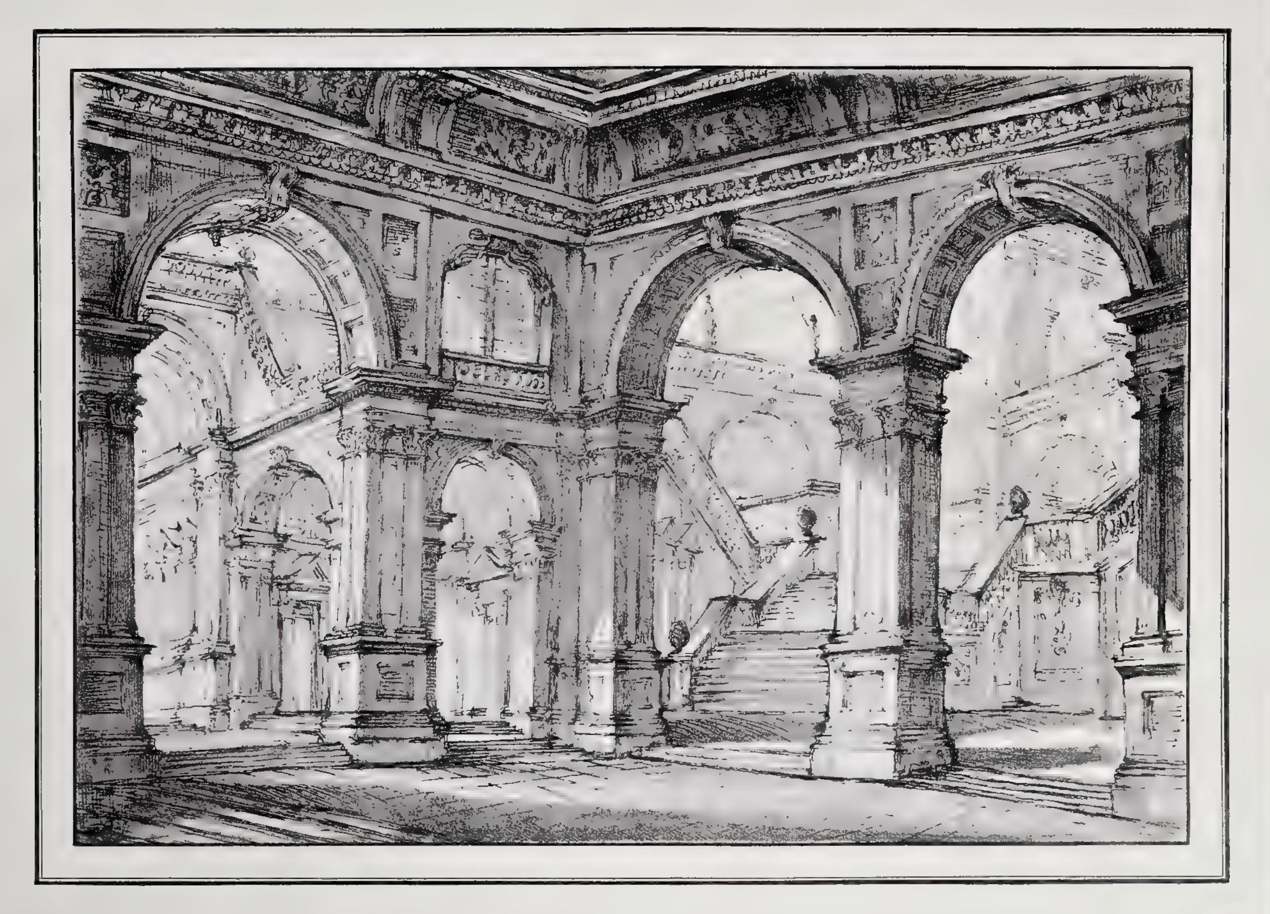
C'est, on n'en peut guère douter, le dessin de quelque décoration à peindre sur une toile de fond d'un théâtre que nous présente la planche **CCXXIII**. Il serait difficile d'expliquer convenablement la vraie situation et l'utilité de tous ces escaliers somptueux, de ces arcs si chargés d'ornements, etc., etc. Mais dans l'architecture des décors, il est de principe d'étonner les yeux sans chercher à satisfaire l'esprit. Là on croit pouvoir déraisonner, sans conséquence, en toute liberté





Bibiena del. Robert Clutterbuck F.

Vüe du Cabinet de M.r Denon



ÉCOLE LOMBARDE.

PLANCHE CCXXIV.

LA NAISSANCE DE JESUS

Tableau de GIUSEPPE MARIA CRESPI,

NÉ EN 1665, MORT EN 1743

NOTICE SUR CRESPI (JOSEPH-MARIE)

Cet artiste, élève pendant quelque temps de Cignani, chercha à se faire une manière à lui, en étudiant toutefois les ouvrages de Titien, Paul Véronèse, Corrége, et surtout de Barroche, du style duquel il semble s'être le plus rapproché. Il avait de l'imagination, conversait avec agrément; il fut aimé, recherché, et très-occupé dans son art.

Il y a toujours de l'esprit et du goût dans ses compositions. Il traitait souvent des sujets facétieux, et réussissait dans les caricatures. Ses principaux ouvrages se voient dans presque toutes les grandes villes de la Lombardie; mais on en trouve aussi dans quelques galeries de tableaux, et, entre autres, dans le Musée royal de Paris.

Ses dessins sont estimés, et l'on cite plusieurs gravures qu'il a exécutées.

EXPLICATION DE LA PLANCHE

Le tableau dont le dessin remplit notre planche CCXXIV n'était qu'une esquisse de *Crespi*, que possédait M. Denon, et non un tableau terminé avec le soin qu'il se plaisait à mettre dans ses tableaux de chevalet; mais c'était une esquisse savamment touchée et d'une belle couleur.

Elle représente, comme on voit, la naissance de Jésus. Sainte Anne, et, il faut le croire, les femmes qui composaient la sainte famille, s'empressent de soigner l'enfant. L'une prépare le berceau, l'autre apporte de l'eau, une troisième tient les langes. Quant aux autres femmes qui sont posées sur différents plans du tableau, et dont quelques-unes tiennent aussi des enfants dans leurs bras, ce sont apparemment des voisines qui viennent visiter le nouveau-né, en attendant la visite plus solennelle des Mages.

L'artiste a su tirer un parti avantageux d'un sujet si souvent traité. Ses groupes sont heureusement placés, et l'on remarquera sûrement l'élégance des poses des divers personnages.



Maria Crespi pinx

du Cabinet de M. Denon

ÉCOLE LOMBARDE.

PLANCHE CCXXV.

UNE PREDICATION DANS UN TEMPLE.

Dessin de DONATO CRETI,

NÉ EN 1671, MORT EN 1749

NOTICE SUR CE PEINTRE.

Creti avait reçu de la nature d'heureuses dispositions pour l'art de la peinture; mais, dans sa jeunesse, il se livra à la dissipation, ce qui lui causa beaucoup de regrets, lorsque, plus tard, il voulut mettre à profit ses talents. Il n'en fut pas moins regardé comme un des meilleurs peintres de son temps; mais dès-lors l'école lombarde était bien déchue de son ancienne splendeur : le dix-huitième siècle était arrivé.

Il était assez bon dessinateur; mais sa couleur était crue: il drapait bien; mais ses draperies avaient quelque sécheresse. On préfère ses grisailles à ses tableaux coloriés.

EXPLICATION DE LA PLANCHE.

Le dessin de notre planche, dans lequel on voit un prédicateur debout (probablement un saint, car des anges descendent du ciel pour l'écouter), haranguant une grande foule d'auditeurs qui remplissent le temple; ce dessin n'est qu'un croquis, mais il n'en est pas moins d'un très-bon effet. La perspective y est bien observée, et tous les objets très-distincts.



Donato Creti del

Tiré du Cabinet de Mr Denon.

ÉCOLE LOMBARDE.

PLANCHE CCXXVI.

UN PAYSAGE

Dessin de GIO. PAOLO PANNINI.

NÉ EN 1691, MORT EN 1764.

NOTICE SUR CE PEINTRE.

Pannini (Jean-Paul) fut un des meilleurs et des plus célèbres paysagistes et peintres de ruines du dix-huitième siècle.

Il était de Plaisance; mais il vint étudier à Rome, et plus tard il y enseigna. La vue des monuments antiques lui inspira le goût du genre auquel il s'attacha presque exclusivement. On admira l'exactitude de ses perspectives (dans lesquelles cependant on lui reproche quelquefois des erreurs), la touche gracieuse de ses paysages, qu'il animait toujours par des figures convenables aux sites qu'il avait retracés.

Il mourut à Rome, très-considéré, et regretté surtout des étrangers, qui s'empressaient d'acheter ses productions; aussi sont-elles répandues dans toute l'Europe.

Le Musée royal de Paris possède plusieurs excellentes productions de Pannini, et, entre autres, le tableau d'un festin donné sous un portique d'ordre ionique, où Pannini lui-même s'est placé parmi les convives.

EXPLICATION DE LA PLANCHE.

C'est, on n'en peut guère douter, un paysage idéal que Pannini a retracé dans ce dessin; mais il est aussi bien imaginé qu'exécuté. La simplicité des fabriques du fond contraste avec la riche architecture de l'édifice qui s'élève sur le côté droit. Les groupes d'arbres qui, sur le devant, forment repoussoir, s'harmonisent avec le caractère général de la scène. Il en est de même des deux petites figures d'hommes vêtus des costumes en usage au milieu du dix-huitième siècle, qui semblent être sortis, pour prendre l'air, du somptueux édifice qui occupe un des côtés de la scène.

Ce simple dessin peut donner une idée exacte de la manière de Pannini.



Panini del. Baltard scu.

Tiré du Cabinet de Mr Denon

PLANCHE CCXXVII.

L'INTÉRIEUR D'UN TOMBEAU. — UNE DÉCORATION DE THÉÂTRE

Dessins de MAURO TESI.

NÉ EN 1730, MORT EN 1766.

NOTICE SUR CE PEINTRE.

On peut dire que ce fut *Mauro Tesi* qui fit lui-même son éducation en peinture. Qu'aurait-il pu apprendre d'un pauvre peintre d'armoiries chez qui il fut placé, à Bologne? Mais, graces au génie que lui avait départi la nature, et à l'étude qu'il fit de quelques bons dessins d'architecture, il parvint à se faire un style excellent dans cette partie de l'art qui a pour objet la représentation des édifices et monuments de toute espèce.

Algarotti, qui revenait dans sa patrie, après de longs voyages en France et en Allemagne, connut Tesi à Bologne, remarqua son rare talent, le prit en affection, l'emmena avec lui, devint son Mécène. Le jeune Tesi lui témoigna sa reconnaissance en ne l'abandonnant jamais, en lui consacrant ses travaux, en lui rendant tous les soins du plus tendre fils. Algarotti étant mort phthysique, à Pise, en 1764, Tesi revint à Bologne, où, deux ans après, il mourut lui-même, à l'âge de trente-six ans, de la maladie qu'il avait contractée près de son pere d'adoption.

Les amis nombreux de Tesi posèrent son buste en marbre dans l'église de Saint-Pétrone, avec l'inscription suivante : *Mauro Tesi elegantiæ veteris in pingendo ornatu et architectura restitutori.*

EXPLICATION DE LA PLANCHE.

Presque tous les dessins (et ils étaient en grand nombre) de *Mauro Tesi* passèrent dans la belle collection du marquis Zambeccari. Ceux que nous donnons ici en proviennent.

L'un représente un tombeau près duquel sont prosternés deux personnages, tandis qu'un autre vient y déposer quelques dons. Toute l'architecture de l'intérieur de ce tombeau est sage et sans ornements superflus. C'était la manière de Mauro Tesi.

L'autre dessin paraît avoir été une composition pour quelque toile de fond d'un théâtre. Bien que là on pût se permettre quelque écart d'imagination, Mauro Tesi n'y a placé aucun édifice bizarre et dont l'exécution serait impossible. Bibiena en agissait tout autrement dans les décorations qu'il dessinait.





Vue du Cabinet de M.r Denon

PEINTRES NAPOLITAINS ET GÉNOIS

Les productions des peintres napolitains et génois ne se distinguent point des productions des maîtres des principales écoles d'Italie par un style très-différent, par une manière fortement tranchée; c'est ce qui fait que les auteurs, si l'on en excepte ceux qui, tels que Lanzi, ont écrit dans les plus grands détails l'histoire de la peinture, ont rarement assigné des écoles particulières, soit à la république de Gênes, soit au royaume des Deux-Siciles. Presque tous, et, par exemple, l'abréviateur de l'ouvrage de d'Argenville, répètent, les uns après les autres, que les artistes dans ces deux pays ont pris généralement le goût des autres écoles, sans incliner fortement vers celui d'aucune en particulier.

Observons pourtant que, même dans l'antiquité la plus reculée, le pays qui forme aujourd'hui le royaume de Naples cultivait avec honneur les arts du dessin, et bien long-temps même avant les autres contrées de l'Italie (il faut peut-être en excepter l'Etrurie proprement dite). C'était là que se trouvaient les meilleures et les plus célèbres manufactures de ces fameux vases italo-grecs, dits *étrusques,* et nulle part ailleurs on ne décora les palais, les temples, les grottes, et même les maisons particulières, de plus élégantes mosaïques, de peintures d'un meilleur goût. Nous appellerons en témoignage les nombreux monuments antiques que l'on a découverts et que l'on découvre encore tous les jours dans cette heureuse contrée, où les Syrènes avaient eu raison de fixer leur séjour.

A l'époque de la renaissance des arts, après un long assoupissement, l'Etat de Naples ne fut pas le dernier à signaler son réveil. Il est même des auteurs qui prétendent qu'il devança Florence dans la carrière qui de nouveau s'ouvrait aux efforts du génie. En effet, on voit à Naples des productions qui datent d'une époque antérieure d'un siècle au moins à celle où vivait Cimabué, et qui ne sont point inférieures aux ouvrages de ce maître, le plus ancien des artistes de l'école florentine.

Plus tard, et lorsque d'autres contrées s'enorgueillissaient déja de leurs écoles, les Deux-Siciles furent fécondes en artistes d'un grand talent : sans parler d'*Antonello de Messine* (1), qui florissait dans le quinzième siècle, on doit citer avec honneur le *Calabrese,* le *Fattore,* etc., qui vivaient dans le seizième siècle, et surtout l'illustre *Salvator Rosa,* poète et peintre, dont la vie fut aussi singulière que ses productions étaient bizarres; si nous passons, enfin, à des temps plus rapprochés de celui où nous vivons, nous trouverons un *Luca Giordano,* dont la réputation fut si brillante tant en Italie qu'en Espagne, et même un *Solimène,* qui ne mérita peut-être pas le grand renom dont il jouissait, mais dont on a cependant accueilli dans notre Musée royal d'estimables productions (2). Certes il est peu d'écoles qui puissent citer un plus grand nombre d'artistes de talent. Mais, il faut en convenir, chacun de ces artistes (si l'on en excepte pourtant *Salvator Rosa*) s'attacha à la manière de telle ou telle école, imita tantôt Raphaël, tantôt les Carrache, etc. On ne trouve point à Naples une série, une succession

(1) Nous avons placé cet artiste dans l'école vénitienne, parce qu'il étudia son art et vécut presque toujours loin de sa patrie; parce que, pensionnaire de la république de Venise, il mourut dans cette ville, vers la fin du quinzième siecle.

(2) Il y a dans le Musée de Paris deux tableaux de Solimène, sous les nos 1197 et 1198

d'artistes professant les mêmes principes, ni qui aient long-temps travaillé dans le même goût, et ce ne devrait peut-être pas être pour eux un sujet de reproche.

Quant à la république de Gênes, que Lanzi gratifie aussi d'une école, dans laquelle il croit trouver même quatre differentes époques, elle mérite encore moins cet honneur, si c'en est un, que le royaume de Naples. Tous les artistes génois qui ont eu quelque renommée furent formés, en des temps postérieurs à la plus belle période des arts dans l'Italie, par des artistes que les événements politiques ou la misère forçaient de se réfugier dans une ville libre et florissante par le commerce. Les chefs de la république, les principaux nobles (les *Doria*, par exemple) les accueillaient avec empressement, employaient leurs mains à l'embellissement des fastueux palais qu'ils élevaient à l'envi l'un de l'autre; et voilà comme Gênes a acquis le surnom de *Magnifique*.

Un petit nombre des élèves que formèrent ces artistes étrangers acquirent, après eux, une juste renommée. Nous avons trouvé dans les matériaux de cet ouvrage, recueillis par M. Denon, quelques productions de deux ou trois des plus célèbres artistes génois. Nous nous en occuperons après avoir jeté un coup d'œil sur les ouvrages de quelques peintres napolitains

PLANCHE CCXXVIII.

UNE APPARITION DE LA VIERGE.

Dessin de FABRIZIO SANTAFEDE,

NÉ EN 1560, MORT EN 1634

NOTICE SUR CE PEINTRE.

Fabrizio Santafede fut élève de son père, *Francesco,* peintre napolitain. Leurs ouvrages se ressemblaient tellement par le style et la couleur, qu'on les prenait, même de leur vivant, pour les productions d'un seul peintre. Cependant les connaisseurs trouvent dans les tableaux du père plus de force et un meilleur emploi du clair-obscur. Ses ouvrages les plus estimés se voient dans l'église de la *Nunziata,* à Naples, et dans quelques palais de princes napolitains; mais nous ne croyons pas qu'on en puisse citer de lui hors de ce pays.

Santafede le fils (*Fabrizio*) était très-versé dans la science des antiquités. Il vécut et mourut à Naples, sa patrie, très-considéré, tant comme peintre que comme antiquaire.

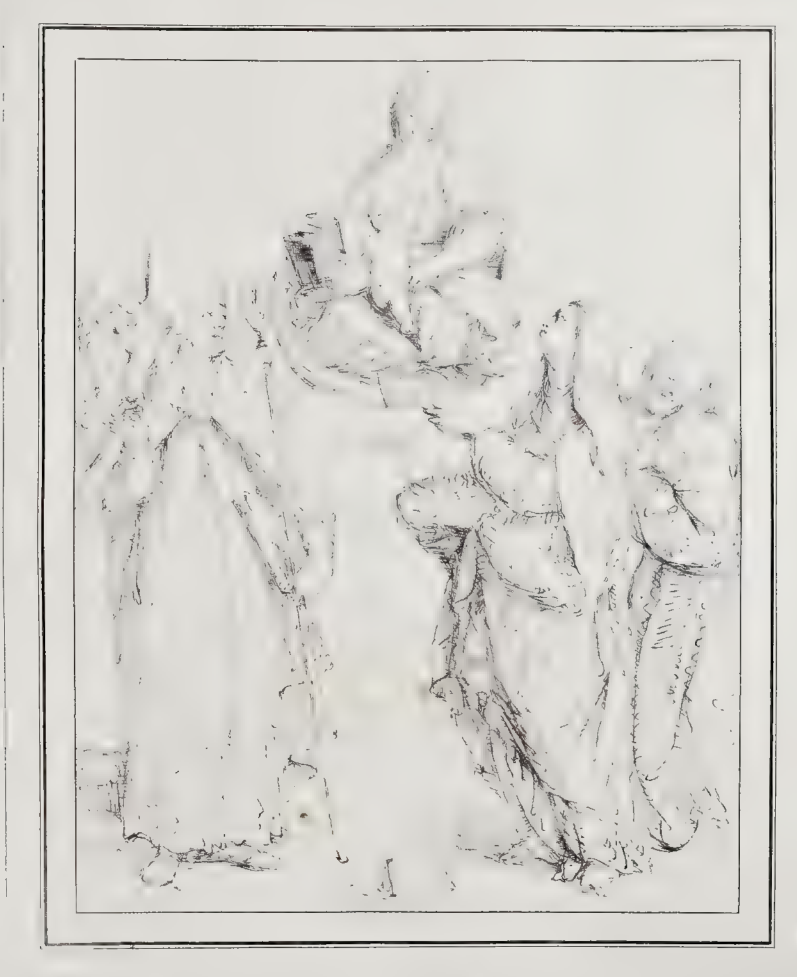
EXPLICATION DE LA PLANCHE.

Comme dans tous les tableaux sur le même sujet, la Vierge apparaît ici assise sur des nuages, au milieu d'un chœur d'anges, et tenant le divin Enfant dans ses bras.

Il y a de l'afféterie, plus que de véritable grace, dans la figure de la Vierge, et même dans celle de l'Enfant, qui semble sourire.

Parmi les heureux personnages qui sont favorisés de la brillante apparition, on distingue un prélat, crosse en main, mitre en tête, et qui tient dans la main droite une fiole. C'est sans doute l'archevêque de Naples qui présente à la Vierge le miraculeux sang de saint Janvier.

Nous ne savons quelle est la sainte qui, placée de l'autre côté en face de l'archevêque, présente une croix à l'Enfant Jésus. Peut-être est-ce sainte Claire, qui est en grande vénération à Naples, et à qui on a élevé dans cette ville une superbe église.



Tiré du Cabinet de M.r Denon

PLANCHE CCXXIX.

UNE CÉRÉMONIE FUNÈBRE. — L'HOSPITALITÉ D'ABRAHAM.

Deux dessins : l'un de BELLISARIO CORENZIO,

NÉ VERS 1588, MORT EN 1643;

L'autre de GIO. ANDREA DONDUCI, *dit* MASTELLETTA,

NÉ EN 1575, MORT EN 1655

NOTICE SUR CES DEUX PEINTRES.

Corenzio, Grec d'origine, ou plutôt Albanais, étudia l'art de la peinture, pendant cinq ans, sous le Tintoret, et vint ensuite, très-jeune encore, se fixer à Naples, qu'il ne quitta plus pendant tout le reste de sa vie. C'est donc avec justice qu'on le place parmi les artistes de l'école napolitaine.

Il avait une imagination si vive et tant de facilité pour l'exécution, qu'il a plus produit à lui seul que ne l'auraient fait quatre peintres des plus féconds. Il est résulté de cette prodigieuse facilité qu'il est extrêmement inégal dans ses ouvrages; que les uns peuvent être comparés à ceux du Tintoret, son maître, tandis que d'autres sont au-dessous même du médiocre.

Il n'a guère peint à l'huile. Son avidité pour le gain lui faisait entreprendre de préférence de vastes fresques, de *grandes machines*, qu'il exécutait avec une étonnante célérité.

Mastelletta aurait dû se trouver parmi les peintres de l'école lombarde, puisque, né à Bologne, il n'a guère quitté ce pays. Mais nous n'avons pu nous occuper de lui, en parlant de cette école, parce que nous n'avions sous les yeux aucun de ses ouvrages.

Il fut élève des Carrache; mais il abandonna leur manière pour prendre celle des *ténébreux* (on appelait ainsi une certaine *secte* de peintres qui avaient pour système d'opposer sans cesse, dans leurs tableaux, à de vives lumières des ombres noires, afin de produire une plus forte impression sur les yeux).

Il exécuta de grands travaux à Bologne, tant dans sa première manière (celle de ses maîtres), que dans la manière qu'il avait plus tard adoptée. Mais des malheurs, qui ne nous sont pas connus, le portèrent à se renfermer dans un cloître en qualité de frère convers; il y finit ses jours.

Le Musée royal de Paris possède un tableau de Mastelletta, qui est dans la manière d'Annibal Carrache, et que même quelques connaisseurs attribuent à ce dernier.

EXPLICATION DE LA PLANCHE.

Dans le plus grand des dessins de notre planche, rien n'indique, ni les costumes, ni aucun emblème ou attribut, quel est le personnage que nous voyons étendu mort sur un brancard. Est-ce Jésus-Christ, comme on l'a dit ailleurs en désignant ce dessin de *Corenzio*, qui a été descendu de la croix, et qui va être enseveli. Nous ne pouvons le croire. Ce serait la première fois qu'un peintre se fût avisé de faire chanter une foule d'assistants, jeunes et vieux, aux funérailles du Christ; de mettre dans les mains de l'un d'eux un gros livre, dans les mains d'un autre des flambeaux allumés. Quelque ignorance qu'on suppose avec raison aux artistes italiens des usages de l'antiquité, on ne peut croire que, contrairement au texte même des Évangiles, ils eussent représenté l'ensevelissement de l'Homme-Dieu comme l'enterrement d'un moine de leur temps. Or, n'est-ce pas vraiment une cérémonie funèbre, toute moderne, que nous voyons ici? C'est le *de Profundis* qu'après la messe des morts on vient chanter autour du corps d'un trépassé.

Quoi qu'il en soit, ce dessin est d'un bon effet; les attitudes et les expressions sont justes, la lumière bien distribuée.

Le croquis du Bolonais *Mastelletta*, que l'on a mis là pour remplir un vide sur la planche, nous offre Abraham assis, et traitant les trois anges qui vinrent, par ordre de Dieu, le visiter et lui prédire que sa femme Sara lui donnerait bientôt un fils; ce qui fit beaucoup rire la vieille Sara, qui n'en voulait rien croire.

Cette scène est absolument rendue conformément au texte de l'Écriture. — *Tulit* (Abraham) *butyrum et lac et vitulum quem coxerat, et posuit coram eis* (Angelis) : *ipse verò stabat juxtà eos sub arbore* (1).

Quand Mastelletta traça ce croquis, il était déja sans doute imbu des principes de la secte des *ténébreux*. C'est du moins ce que semble indiquer la noirceur des ombres.

---

1) *Genes.*, cap. XVIII, ♰ 8





Tiré du Cabinet de M.r Denon

PEINTRES GÉNOIS.

PLANCHE CCXXX.

UNE FAMILLE VILLAGEOISE.

Dessin de LUCA CAMBIASO,

NÉ EN 1527, MORT EN 1585

NOTICE SUR CE PEINTRE.

Luc Cambiaso, que les Français appellent, on ne sait pourquoi, *le Cangiage*, eut pour père un peintre qui le fit excessivement travailler dès l'enfance. Aussi le vit-on exécuter, à peine adulte, d'immenses fresques dans les palais de Gênes. Il avait tant de facilité, de fougue, que souvent il peignait des deux mains.

Et cependant son dessin était correct, sa couleur assez agréable, et il réussissait surtout dans les raccourcis.

Outre les grands tableaux qu'il a exécutés, il a fait, ou du moins on lui attribue un nombre incroyable de dessins que conservent avec soin les amateurs. Mais, pour lui, il faisait si peu de cas de ses dessins qu'il laissait sa femme s'en servir pour allumer le feu.

Il changea trois fois de manière. Sa première manière était gigantesque, hors de la nature; la seconde, plus étudiée, plus régulière; la dernière, expéditive et maniérée.

Cambiaso travailla beaucoup en Espagne, où il avait été appelé par Philippe III; et il mourut à l'Escurial, à l'âge de cinquante-huit ans, de chagrin, dit-on, de ne pouvoir épouser sa belle-sœur, qu'il aimait éperdument

EXPLICATION DE LA PLANCHE.

Nous n'avons à offrir de Cambiaso qu'un dessin bien simple et très-ordinaire, mais qui n'est pas sans intérêt et sans mérite.

Un grossier villageois, assis auprès d'un tertre sur lequel s'élèvent de gros arbres, s'amuse à considérer un enfant nouveau-né que sa femme baise avec tendresse. Un autre gros enfant, dont on voit la tête entre le père et la mère, regarde aussi avec attention et plaisir le bambin que l'on caresse.



PEINTRES GÉNOIS.

PLANCHES CCXXXI ET CCXXXII.

Dessins de *GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE*,

NÉ EN 1616, MORT EN 1670.

NOTICE SUR CE PEINTRE.

Le Génois *Castiglione* s'adonna d'abord aux lettres; mais son penchant naturel l'attirant vers la peinture, il prit des leçons dans cet art de quelques maîtres ses compatriotes. Les conseils de Vandick, qui passa quelque temps à Gênes, et peut-être plus encore un voyage studieux qu'il fit dans les villes de l'Italie les plus renommées par les chefs-d'œuvre en peinture qu'elles possèdent, perfectionnèrent son talent.

Le duc de Mantoue l'accueillit, lui fit une pension, et le logea dans son palais. Ce fut là qu'il mourut, après avoir beaucoup travaillé, tant dans le genre de l'histoire que dans celui du paysage

Il gravait aussi avec succès, et les nombreuses estampes qu'il a exécutées sont très-recherchées des amateurs.

En peinture, on vante son dessin élégant, sa touche savante, son coloris vigoureux. Il aimait de prédilection à peindre des pastorales, des animaux, des marchés. Dans presque tous ses tableaux on trouve des moutons, des chevaux, des bœufs, des oiseaux, etc.

Son fils, peintre, ainsi que lui, ne soutint pas sa réputation.

EXPLICATION DES PLANCHES.

PLANCHE CCXXXI

TROUPE D'ANIMAUX DE TOUTE ESPÈCE

Rien n'empêche que dans ce dessin à la plume, ou plutôt dans ce croquis de notre planche, on ne voie le sujet de l'*Entrée des animaux dans l'Arche.* En effet, il offre une réunion d'animaux d'espèces les plus opposées par leurs mœurs, et qui n'ont jamais vécu dans les mêmes climats. Près des chevaux sont des lions, des ours; près des loups, des moutons, des lapins, des chiens, etc.; enfin des autruches, des dindons. Tous ces animaux y ont leur physionomie, leur pose habituelle.

PLANCHE CCXXXII

DÉPART POUR LE MARCHÉ

Nous ne savons pas trop si c'est là le titre que nous devrions donner à cette composition. Dans cette femme à cheval, et vêtue avec une espèce d'élégance, nous avons peine à reconnaître une fermière qui conduit au marché ou au pâturage le troupeau qui l'environne. Mais c'est bien un petit pâtre que cet enfant joyeux qui marche en avant, accompagné de deux chiens.

Nous demanderons ensuite ce que signifient ces deux hommes, à figure d'esclaves, qui semblent parler à la prétendue paysanne, et dont l'un porte un grand vase d'une forme antique; et cet autre homme aussi qui embouche une double flûte, et qui est suivi d'un personnage en costume oriental?

Castiglione mettait souvent dans ses compositions de ces bizarres amalgames, qui en rendent l'explication difficile, mais n'empêchent point qu'on ne rende justice au dessin et au mérite de l'exécution.



Benedetto Castiglione del. — Masset fe.

Tiré du Cabinet de Mr Denon



ÉCOLE ESPAGNOLE

On a tout lieu de s'étonner que, dans les livres consacrés à l'histoire de la peinture en Europe, on ait toujours laissé dans l'oubli l'*école espagnole*. Cependant cette Espagne, aujourd'hui si dégradée, eut des jours de puissance et de prospérité; elle se distingua par les armes et dans les lettres; elle tint assez long-temps le sceptre des mers, et soumit des peuples nombreux; elle fut la plus puissante, comme la plus riche, des monarchies européennes. Comment pouvait-on croire que les arts, qu'appelle toujours à sa suite l'opulence, n'eussent jamais séjourné dans un pays fécond qui jouissait d'un beau ciel et de toutes les faveurs de la fortune?

Aussi fut-il un temps où les arts y parurent, y brillèrent. Les Espagnols, un peu plus tard, il est vrai, que les autres peuples, en sentirent le prix, connurent les jouissances et les avantages qui résultent de leur culture. On vit florir et prospérer dans la péninsule ibérique jusqu'à trois différentes écoles de peinture, auxquelles on donne pour chefs trois maîtres bien connus des amateurs: *Vincent Joanes*, chef de l'école de Valence; *Velasquez*, chef de l'école de Madrid; *Murillo*, chef de l'école de Séville (1).

Mais jusqu'à nos jours les productions des artistes espagnols avaient rarement dépassé les frontières de leur pays. A peine voyait-on dans les galeries les plus renommées d'Italie, de France et d'Angleterre, quelques-uns de leurs tableaux; et bien que l'on en admirât le suave coloris, les sujets en étaient le plus souvent si tristes, si dégoûtants, que l'on ne se sentait nulle envie d'en faire une nombreuse collection. C'étaient les prêtres, et surtout les moines, ces éternels dominateurs en Espagne, qui, seuls, occupaient les mains des artistes à l'embellissement de leurs églises et de leurs cloîtres; c'étaient eux qui, seuls, imposaient aux artistes les programmes des tableaux qu'ils devaient exécuter, programmes dont ils ne pouvaient s'écarter en rien, et dont les sujets étaient constamment pris, ou dans l'Écriture sainte, ou dans d'absurdes légendes. On imagine facilement ce que peut être un sujet de composition donné par des moines espagnols, dont la tête n'est remplie que d'idées mystiques, que de ridicules superstitions; qui n'ont d'autre intérêt que de maintenir dans l'ignorance les peuples et même les rois (2); que de substituer d'ineptes momeries à un culte admirable de simplicité; de remplir de *fétiches* des temples où il faudrait craindre peut-être d'introduire même l'image la plus sublime, même un symbole de la Divinité.

Il n'est donc pas étonnant que les écoles de peinture espagnoles n'aient été ni estimées ni même connues des étrangers. Mais les diverses incursions guerrières que les Français ont faites en Espagne dans ces derniers temps, si elles ont été déplorables pour l'humanité, n'ont

(1) Dans nos explications des planches qui suivent, nous ferons connaître quelque chose de la vie et des ouvrages de deux au moins de ces chefs d'école.

(2) Charles III, qui, tant qu'il régna à Naples, s'était montré rebelle aux prétentions du clergé; qui avait prouvé son goût pour les arts, en faisant élever à Caserte un magnifique palais, en recueillant, avec vénération, dans un musée les monuments exhumés de l'antique Herculanum; Charles III, sur le trône d'Espagne, se laissa prendre dans les filets des moines. Il devint faible et dévot. A sa mort, en 1789, il avait donné l'ordre exprès de brûler tous les tableaux de ses musées et de ses palais qui offraient quelques nudités, surtout les admirables Vénus de Titien. Heureusement pour les arts ses ordres ne furent point exécutés.

pas été sans fruit pour les arts. Nos compatriotes ont rapporté de ce pays des productions qui, du moins par l'exécution, peuvent être regardées comme de vrais chefs-d'œuvre : presque toutes sont d'un excellent ton de couleur, d'un pinceau gras et moelleux.

On ne doit donc plus balancer à reconnaître l'école espagnole au moins comme une rivale de celles qui comptent sur la liste de leurs maîtres Titien, Van-Dyck et Rubens.

ÉCOLE ESPAGNOLE.

PLANCHE CCXXXIII.

LE CHRIST MORT DANS LES BRAS DE LA VIERGE

Tableau de LOUIS DE MORALÈS, *surnommé* EL DIVINO,

NÉ VERS 1509, MORT EN 1586

NOTICE SUR MORALES

Le *divin* Moralès est un des plus anciens peintres, et certainement un des meilleurs de l'école espagnole, école qu'on ne commence à bien connaitre et apprécier, en France, que depuis assez peu de temps. On accordait bien à l'Espagne quelques bons artistes; mais on ne croyait pas qu'elle pût s'enorgueillir d'avoir eu une *école*. Aujourd'hui cette fausse opinion ne peut plus exister : depuis nos incursions en Espagne, nous avons eu sous les yeux, en très-grand nombre, des chefs-d'œuvre de peintres espagnols, et nous avons pu remarquer dans ces productions un caractère spécial qui les distingue éminemment, quoiqu'elles aient été exécutées à des époques très-différentes.

Le surnom de *Divin* fut-il donné par ses contemporains à Moralès à cause de la supériorité de son talent, ou seulement parce qu'il n'employa jamais ses pinceaux que sur des sujets puisés dans la Bible et les Légendes? C'est ce qu'on ne saurait dire. Mais presque tous les peintres espagnols mériteraient cette épithète, si elle appartenait à ceux qui n'ont retracé que des scènes religieuses et mystiques. On peut affirmer qu'il n'en est aucun qui n'ait démontré par ses ouvrages à quel point il partageait la superstitieuse crédulité de sa nation.

On croit que Moralès reçut, à Tolède, les premiers éléments de son art d'un peintre espagnol qui avait été élève de Raphaël; mais rien n'est moins prouvé. Dès le commencement du seizième siècle il y avait en Espagne, soit à Valladolid, où il était né, soit à Tolède, quelques bons professeurs dont il put recevoir des leçons.

Quoiqu'il travaillât assez lentement, il a rempli de ses ouvrages les principales villes de l'Espagne, et ce fameux Escurial dont Philippe II avait déja projeté de faire le plus magnifique, le plus fastueux édifice de l'Europe. Et cependant il serait mort dans la misère, si Philippe, passant par Badajoz, où ce grand artiste s'était retiré, ne se fût souvenu de ses talents, de son mérite, et ne lui eût assigné, de premier mouvement, une pension assez considérable.

Moralès se distinguait par la simplicité de ses compositions, et par un coloris clair et vigoureux. Il excellait dans l'expression, surtout dans celle de la douleur.

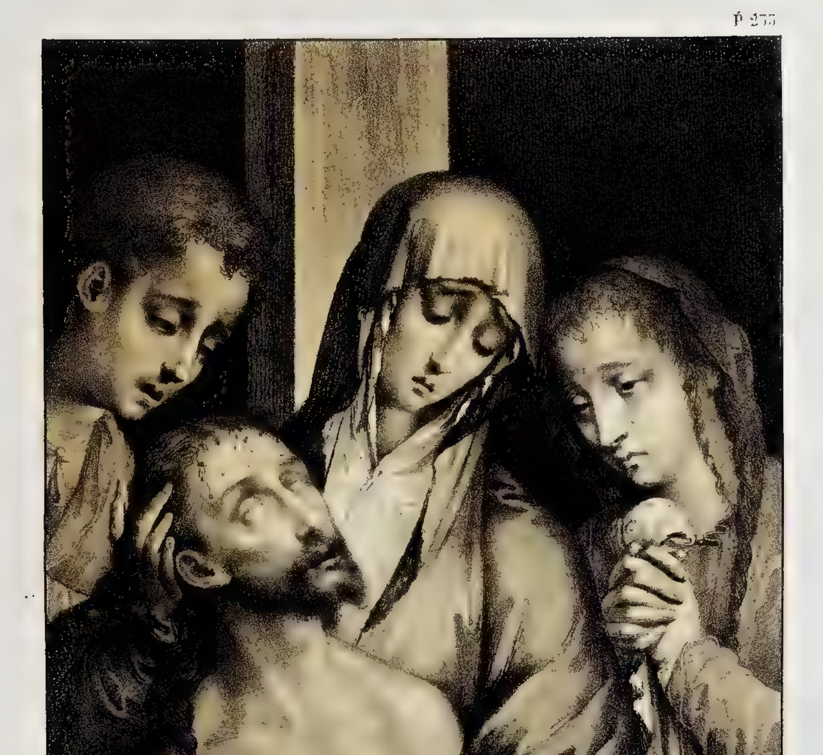
EXPLICATION DE LA PLANCHE.

Le corps de Jésus est dans les bras de la Vierge, plongée dans la douleur; Marie Magdeleine, d'un côté, et, de l'autre, le *disciple chéri,* dans une consternation au moins égale à celle de la Vierge, considèrent ce corps inanimé.

Voilà du moins ce que nous croyons voir dans ce tableau. Mais, il faut en convenir, la Vierge, mère d'un fils mort à trente-trois ans, nous paraît bien jeune, et l'expression du jeune disciple n'est pas celle d'une douleur profonde. Mais que la tête, que le corps du Christ sont d'un effet imposant et vrai! Moralès, habitué à peindre des *Ecce Homo,* excellait en ce genre.

Le tableau original était un des plus précieux de la collection du maréchal Soult, si riche en productions de l'école espagnole.

P. 255



ÉCOLE ESPAGNOLE.

PLANCHE CCXXXIV.

Dessins de JOSEPH RIBERA, dit L'ESPAGNOLET,

NÉ EN 1588, MORT EN 1659;

Et d'ALONZO CANO,

NÉ EN 1601, MORT EN 1667

NOTICE SUR CES DEUX ARTISTES.

Les Napolitains ont long-temps révendiqué *Ribera* comme un des maitres de leur école. Ils prétendaient qu'il était né d'un père espagnol, à Gallipoli, dans le royaume de Naples. Il est prouvé aujourd'hui, par l'acte de baptême de Ribera, qu'il naquit à Xativa, aujourd'hui Saint-Philippe, très-près de Valence, et que conséquemment il était bien Espagnol. Lanzi, qui ne l'ignorait pas, ne l'en a pas moins placé dans son histoire de l'école napolitaine (1).

Ce fut à Valence qu'il fit ses premières études en peinture; mais il se hâta d'aller à Rome travailler sous de meilleurs maitres, et en présence des plus célèbres productions de l'art. Là l'attendait la misère. Couvert de haillons, et cependant admis comme élève dans les ateliers des peintres, il serait souvent mort de faim, si ses condisciples n'eussent partagé leur pain avec lui. Ils lui donnèrent le nom de l'*Espagnolet,* qu'il n'a point quitté tout le reste de sa vie, et que la postérité lui a conservé.

De tous les peintres de Rome, ce fut Michel-Ange de Caravage que son penchant le porta à prendre pour modèle. Il imita sa manière; mais, dans la suite, il en corrigea l'âpreté par l'étude qu'il fit, à Parme, des suaves productions du Corrége.

Rome regorgeant, pour ainsi dire, à cette époque, de peintres renommés, il crut qu'il trouverait ailleurs plus d'occasions de se distinguer, et il se rendit à Naples, où, en effet, on ne tarda point à reconnaitre ses talents. Un négociant riche lui donna sa fille en mariage, et le vice-roi, en le nommant son peintre, le logea dans son palais. Les rois d'Espagne gouvernaient Naples par des vice-rois au temps où Ribera vint s'y établir : sa qualité d'Espagnol lui fut très-utile; il fut chargé des plus importants travaux.

On prétend, et il paraît avéré, qu'il fut jaloux du *Dominiquin,* peintre qui certainement lui était supérieur, et qu'il le persécuta avec acharnement. C'est une tache à sa mémoire.

---

(1) V. *Storia pittorica*, t. II, p. 319.

Ribera, ou l'Espagnolet, se complaisait a retracer des sujets terribles, effrayants jusqu'au dégoût : c'est le peintre des supplices, des tortures.

Il nous reste a parler d'un autre artiste espagnol, ALONZO CANO

Celui-ci ne quitta jamais l'Espagne, qu'il remplit de chefs-d'œuvre en divers genres; car il était a la fois peintre, sculpteur et architecte.

Il avait appris l'architecture de son père, qui exerçait cet art avec distinction, et la sculpture de Montañez, statuaire célèbre : quant à la peinture, il fut redevable de ses succès dans cet art, bien plus à son génie qu'a des maîtres

Ses tableaux étaient d'un genre si nouveau pour l'Espagne et d'une telle suavité, qu'on l'appela l'Albane espagnol; ses statues avaient la vigueur de celles de Michel-Ange

Son génie ardent, son caractère emporté, violent, lui causèrent bien des agitations, des tourments. Las du monde, il voulut finir ses jours dans la retraite, mais sans cesser de travailler. L'évêque de Salamanque lui donna les ordres et un canonicat.

Dans les trois arts qu'il cultivait avec tant d'éclat, il fit beaucoup d'élèves, dont plusieurs se distinguèrent après lui.

EXPLICATION DE LA PLANCHE

PROMÉTHÉE ENCHAÎNÉ — DEUX PENDENTIFS. (DESSINS DE RIBERA.) SAINTE MARIE L'ÉGYPTIENNE. (DESSIN D'ALONZO CANO

Le premier dessin, à droite, est de *Ribera*, et représente Prométhée enchaîné, dont un aigle déchire le sein. Ce n'est qu'une étude; mais elle est vigoureusement tracée.

Ce sujet est du genre de ceux que cet artiste aimait le plus à peindre.

Au milieu de la planche sont deux sujets de pendentifs, du même artiste. On y voit représentés deux personnages qui lisent. Par un caprice sans doute, il a fait nu l'un de ces personnages, que l'on doit supposer de graves docteurs ou des évangélistes.

Dans le dernier dessin, à gauche, *Alonzo Cano* a représenté une partie de l'histoire de *Marie l'Égyptienne*.

On sait que cette Marie, après avoir été, dans ses jeunes années, une infâme prostituée, se retira dans un désert, où elle passa quarante-sept années, sans vêtements et ne se nourrissant que d'herbes sauvages

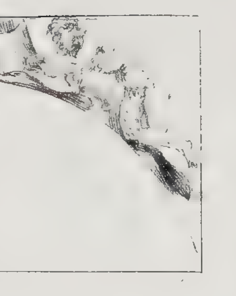
Le solitaire Zozime, l'ayant rencontrée dans ce désert, venait quelquefois converser pieusement avec elle. Mais en telle circonstance, dit la légende, il lui prêtait un manteau pour qu'elle cachât sa nudité. C'est le moment où le solitaire lui présente le manteau que l'artiste a pris pour sujet de son dessin.

Mais il a, de plus, représenté la mort de la sainte, et cet autre sujet est sur un second plan. On y voit Marie étendue sur le sable, et le même solitaire qui la contemple; tout près est un lion. Voici comme cela s'explique.

3

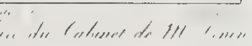
Zozime venant un jour visiter notre Egyptienne, la trouva morte. Par quelques mots qu'elle avait tracés sur le sable, il comprit qu'elle avait désiré qu'il lui donnât la sépulture. Mais Zozime n'avait point d'instruments pour creuser la terre. Un lion se présenta qui, graces à ses griffes, fit dans le sable une fosse assez profonde pour contenir le corps de la sainte.










du Cabinet de M.

ÉCOLE ESPAGNOLE.

PLANCHE CCXXXV.

UNE VISION.

Tableau de FRANÇOIS ZURBARAN,

NÉ EN 1596, MORT EN 1662.

NOTICE SUR CE PEINTRE.

Zurbaran, de simple laboureur qu'il était, devint un des meilleurs peintres d'histoire de l'Espagne. Poussé par un invincible goût pour la peinture, il quitta, dans sa jeunesse, les champs de l'Estramadure pour entrer dans l'atelier d'un peintre de Séville. D'abord il ne s'appliqua qu'à étudier la nature; mais, ayant eu occasion de voir quelques tableaux du Caravage, il les copia avec succès, prit goût à la manière de ce maître, et finit par être qualifié, avec raison, du titre de *Caravage Espagnol.*

Il a rempli de ses productions les églises et les cloîtres des monastères de Séville et de quelques autres villes de l'Espagne. Devenu, par la protection de Velasquez, qui estimait ses talents, peintre du roi, il peignit, par ordre de Philippe IV, pour le Retiro, les douze travaux d'Hercule.

On cite aussi de lui d'excellents tableaux de chevalet

EXPLICATION DE LA PLANCHE

Un saint, dont aucun emblême ne peut nous servir à deviner le nom, à demi-renversé sur un rocher, au milieu d'une vaste campagne, contemple le ciel, d'où il voit descendre le Père Éternel, couronné d'un triangle et accompagné de deux chérubins à longues ailes.

L'extase du saint à cette vue est assez bien caractérisée; mais sa physionomie est commune, et même basse. C'est une chose remarquable que les Espagnols, qui ont ordinairement dans le caractère du grandiose, même du gigantesque, ne sachent ou ne peuvent exprimer dans leurs productions de tout genre rien qui rappelle la fierté, ni même la noblesse de l'ame. On chercherait vainement le beau idéal dans leurs tableaux.

C'était encore dans la galerie du maréchal Soult que se trouvait le tableau de cette vision, dont nous donnons le dessin. On y pouvait remarquer qu'en effet la manière de Zurbaran tenait beaucoup de celle du Caravage.



[illegible]

ÉCOLE ESPAGNOLE.

PLANCHE CCXXXVI.

UNE FAMILLE ESPAGNOLE.

Tableau de VELASQUEZ DE SILVA,

NÉ EN 1599, MORT EN 1660.

NOTICE SUR CE PEINTRE.

Don Diego Velasquez (c'est ainsi qu'on le trouve dénommé dans les biographies) fut incontestablement le meilleur, comme il est le plus célèbre des maîtres de l'école espagnole.

Il était né de parents nobles, qui le destinaient à tout autre état que celui de peintre; mais il n'écouta que sa vocation, et il entra, comme élève, dans l'atelier de François Pacheco, très-bon peintre, savant écrivain, et même poète. Plus tard, il épousa la fille de ce maître, qui jouissait à Séville de la plus grande considération.

Mais ce fut moins aux leçons de Pacheco que Velasquez dut la gloire d'être le premier des peintres de l'Espagne, qu'à l'étude constante, opiniâtre, qu'il fit de la nature même. Il peignait d'après nature tout ce qui s'offrait à ses yeux, des fruits, des poissons, des meubles, etc.; et c'est ainsi qu'il pénétra plus avant qu'aucun autre dans le mystère de la couleur; qu'il eut une manière à lui qui ne tenait à aucun maître, à aucune école.

Il fit deux voyages en Italie, le premier pour voir les chefs-d'œuvre en peinture que possède cette mère-patrie des arts; le second pour y acquérir des antiques et des tableaux aux frais du roi d'Espagne, qui voulait des modèles pour une académie des beaux-arts que l'on avait le projet de fonder à Madrid. Mais heureusement dans ses deux séjours en Italie, et quoiqu'il y visitât et qu'il étudiât même avec soin les productions de tant de différents maîtres également distingués dans l'art, il ne changea point sa manière, ou du moins il ne la modifia que peu sensiblement.

Jamais peintre n'a fait des portraits si ressemblants : il imitait tout dans son modèle, sa pose, ses gestes, et faisait deviner son caractère. Aussi les papes, les rois, les princes, tous voulaient se faire peindre par Velasquez : il serait difficile d'énumérer tous les portraits qu'il a exécutés, et qui ornent aujourd'hui les plus riches galeries : le Musée royal de Paris en possède de lui qui sont très-estimés.

Ses grandes compositions historiques ne lui acquirent pas moins d'illustration que ses portraits : celles que l'on cite comme les plus admirables sont les *Forges de Vulcain,* la *Tunique de Joseph,* et surtout les *Fileuses,* tableau dont Raphaël Mengs a dit : « La main ne prenant aucune part à l'exécution, il semble fait avec la seule volonté. »

Nous terminerons cette Notice par l'éloge brillant, mais juste, qu'en a fait le plus récent de ses biographes :

« Personne, il faut le déclarer sans crainte, n'égale Velasquez comme *naturaliste* (peintre exact de la nature). Le Titien même le cède à l'éclat de son pinceau, et surtout à l'art inimitable qu'il apportait à l'interposition de l'air, sans confondre les distances. Velasquez voyait la nature d'une manière toute particulière : ce qui pour tout autre professeur serait à rejeter, était pour Silva une chose essentielle. Convaincu de cette grande vérité que la peinture n'est qu'une imitation exacte de la nature, il étudia tout ce qui pouvait le conduire à l'imiter avec succès..... Il est peu de peintres aussi qui, dans aucune école, aient su grouper comme lui, et placer les figures de manière à produire l'effet qui leur est relatif, sans aucun secours étranger. Il en est de même de sa manière d'établir le ton dominant dans chaque production, et de répandre sur tout une vérité que l'on trouve seulement dans l'étude approfondie de la nature (1). »

EXPLICATION DE LA PLANCHE

Il faut avoir la tête bien remplie des scènes multipliées qu'offrent les Évangiles; il faut être bien dévot, Espagnol enfin, pour imaginer de transformer en une *Sainte Famille,* une bonne famille bourgeoise qui voulait voir réunis dans un seul tableau les portraits de tous les membres dont elle était composée. C'est ce qu'a fait ici l'illustre don Diego Velasquez. De la mère de famille il a fait une Vierge Marie, du plus gros et du plus gras de ses deux enfants, le petit Enfant Jésus, et de l'autre, plus svelte et qui paraît plus âgé, un petit saint Jean qui cherche à amuser le prétendu Jésus. Quant au père, il l'a placé, comme le Joseph de toutes les saintes familles, sur le second plan, mais protégeant d'une main sa moitié chérie; et il lui a laissé sa physionomie méditative et un peu niaise.

La scène, au reste, ne se passe point là dans une étable, mais dans un très-beau paysage.

Ce tableau, dont les personnages sont de grandeur naturelle, était un des ornements du cabinet de M. Denon. On y admirait l'art avec lequel les personnages sont éclairés et se détachent sur le fond de paysage d'un effet vigoureux.

---

(1) *Dictionnaire des Peintres espagnols*, par F. Quilliet. Paris, 1816. *Verbo* Velasquez.





ÉCOLE ESPAGNOLE

PLANCHES CCXXXVII — CCXXXIX.

Tableaux et dessins par BARTHÉLEMI MURILLO,

NÉ EN 1613, MORT EN 1645.

NOTICE SUR CE PEINTRE.

Murillo, né à Pilas près de Séville, fit ses premières études chez un de ses oncles, peintre de genre dans la dernière de ces villes. Mais il sentit que la nature le destinait à autre chose qu'à peindre des foires, des marchés, etc.; et il s'empressa d'aller à Madrid, où il put voir et copier des Titien, des Vandick, des Verronèse. Là se développa son goût pour le grand, pour le sublime, et il devint, en même temps, le premier peut-être des coloristes.

Les conseils de Velasquez lui furent fort utiles; au lieu d'imiter les autres, il copia presque uniquement la nature.

Il retourna ensuite à Séville, et c'est là que l'on voit ses principaux ouvrages, et, entre autres, dans le couvent des Capucins, un grand tableau qu'il regardait, avec raison, comme son chef-d'œuvre.

Modeste jusqu'à l'humilité, il ne se crut pas digne de la place de premier peintre du roi Charles II, et il la refusa; mais il fonda à Séville une académie où il réunit un assez grand nombre d'élèves, dont quelques-uns seulement se distinguèrent dans la suite.

Ses tableaux de chevalet sont recherchés. Le Musée de Paris en contient huit ou dix, dont les sujets sont presque tous mystiques

EXPLICATION DES PLANCHES

PLANCHE CCXXXVII

SAINT FRANÇOIS EN EXTASE. DESSIN

Le saint, à genoux, les bras ouverts, contemple avec admiration un crucifix qui lui apparaît au milieu des nuages, et qui jette sur sa tête un torrent de lumière. Plus loin, un moine encapuchonné et assis sur un roc lit tranquillement, sans prendre aucune part à la scène.

Deux autres dessins remplissent notre planche. Le plus grand nous présente un jeune homme dans une église, à genoux devant un autel sur lequel est un

grand crucifix. Toute son attitude annonce la plus vive ferveur, et peut-être le repentir.

Ce dessin est d'*Agostino Ciampelli*, peintre florentin, dont nous ne savons rien, sinon qu'il vivait sous le pontificat de Clément VIII (de 1591 à 1605), et qu'il travailla beaucoup à Rome (1).

Quant à l'autre dessin qui termine la planche, il est de l'excellent peintre Schidone, sur lequel nous avons donné une Notice. (*École lombarde,* pl. CXCI.)

Ce n'est qu'un *croquis:* on y voit la Vierge assise, tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus qui caresse d'une main la barbe d'un moine, ou plus vraisemblablement d'un chevalier. Un autre chevalier, debout derrière la Vierge, contemple et sans doute admire cette scène. Pendant ce temps, un ange est venu se nicher dans le berceau vide de l'Enfant Jésus.

C'est une composition bizarre, mais naïve.

Ces deux dessins, de maîtres étrangers à l'école espagnole, n'ont été placés sur notre planche qu'à cause de leur analogie avec celui de Murillo. C'est, sinon la même manière, du moins le même genre de composition.

PLANCHE CCXXXVIII

SAINT AUGUSTIN EN EXTASE. (TABLEAU.)

Le saint, vêtu de ses habits pontificaux, est à genoux sur une large mais basse estrade, au-dessous de laquelle sont jetés sur le sol plusieurs gros volumes. A sa droite, un ange tient sa longue crosse; à sa gauche, un autre petit ange semble jouer avec sa mitre : du même côté et au milieu des nuages, paraît le Père Éternel qui regarde le saint avec affection, et presse son flanc pour en faire jaillir du sang dont il arrose saint Augustin; à l'opposite est la Vierge, qui de l'un ses seins, qu'elle comprime, fait sortir aussi un long jet de son lait. Le saint personnage, plongé dans une extase que l'on conçoit facilement, ouvre la bouche pour ne rien perdre de la divine liqueur.

Ce tableau bizarre, mais précieux, était dans la collection du maréchal Soult (duc de Dalmatie). Notre dessin est de la grandeur de l'original, ainsi que celui de la planche suivante.

PLANCHE CCXXXIX

SAINT GERMAIN RENCONTRANT SAINTE GENEVIÈVE. (TABLEAU.)

Quiconque a lu l'histoire, ou vraie ou apocryphe, de la patrone de Paris, sait que, simple bergère, elle paissait son troupeau dans les prairies qui entourent le village de Nanterre, où elle était née vers l'an 422 de notre ère. Saint Germain,

---

(1) V. Lanzi, *Storia pittorica*, t. I, p. 208.

évêque d'Auxerre, se promenant un jour dans les environs de Paris, rencontra la bergère, fut touché de sa piété, et lui conseilla de consacrer à Dieu sa virginité.

C'est la cérémonie de cette pieuse consécration que Murillo a retracée dans ce tableau. Geneviève, au milieu de ses moutons, s'est prosternée à genoux aux pieds de l'évêque Germain, qui la bénit. Son père et sa mère sont présents à la cérémonie, que sans doute ils approuvent. La scène se passe au milieu d'un vaste et riche paysage. Sur l'un des côtés est une église, probablement celle du village de Nanterre.

Les costumes des personnages sont espagnols, et nullement ceux du temps où florit la vierge de Nanterre.

Mais ce tableau, qui appartenait à M. Denon, est remarquable par un ton clair et harmonieux qui donne à toute la composition un aspect doux et agréable, parfaitement convenable au lieu et au sujet.











É[illegible] du Cabinet [illegible] M. [illegible]



[illegible]

ÉCOLE ESPAGNOLE.

PLANCHE CCXL.

UN MIRACLE OPERE PAR UN MOINE.

Esquisse par CLAUDIO COELLO,

NÉ ...., MORT EN 1693

NOTICE SUR CE PEINTRE.

Ce Claude Coello, qui fut un des meilleurs peintres d'histoire et fresquistes de l'école espagnole, a été inconnu aux biographes français. Ils ne citent même pas son nom. Il est vrai que ses ouvrages sont rares partout ailleurs qu'en Espagne.

Fils d'un bronziste portugais, qui était venu s'établir à Madrid, il ne devait d'abord qu'étudier le dessin, afin d'aider son père à ciseler; mais comme on reconnut en lui de rares dispositions pour la peinture, on lui permit de suivre ses goûts. A l'exemple de la plupart des peintres espagnols, il se forma par l'étude des Titien, des Vandick, des Rubens, dont il voyait les productions dans les palais du roi et des seigneurs de la cour. En général, c'est à l'étude de ces modèles que l'école espagnole dut la gloire de rivaliser, pour la couleur, on pourrait dire de surpasser en cette partie, l'école vénitienne.

Coello peignait avec facilité. Il couvrit de ses productions plusieurs coupoles de Madrid, et fit des grands tableaux pour l'Escurial. Il recueillit de tous ces travaux des richesses et une grande considération. Mais la fin de sa vie fut triste et malheureuse. On avait appelé d'Italie le fameux *Luca Giordano,* pour qu'il peignît, avec cette prestesse qui le fit appeler *Luca fa Presto,* les voûtes de l'Escurial. Coello, susceptible à l'excès, ne put supporter cette atteinte à son honneur. Il mourut de chagrin.

C'est le dernier des bons peintres espagnols : après lui, l'école dégénéra

Il sut joindre dans plusieurs de ses compositions le dessin de Cano, la couleur de Murillo et les brillants effets de Velasquez. Ses dessins, au crayon noir et à la plume, sont très-recherchés, ainsi que trois estampes qu'il a gravées à l'eau-forte (1).

EXPLICATION DE LA PLANCHE.

Un grand moine à physionomie hypocrite, tel qu'on en voit beaucoup en Espagne, frappe d'une baguette un rocher d'où jaillit une source d'eau. Un autre

(1) Dictionnaire des Peintres espagnols, p. 77

moine, placé sur un second plan, semble se promener dans la campagne, plongé dans les méditations.

Tandis que le nouveau Moïse opère le miracle, une jeune villageoise, à genoux au milieu de deux enfants, le contemple avec une respectueuse admiration.

Le sujet de cette composition aura sans doute été puisé dans quelque légende espagnole.

Cette esquisse est touchée avec esprit, et rappelle le principal mérite des productions de Coello, que l'on appelait le *Titien portugais.*



[illegible] pin. M[illegible] f.

Coll. du Cabinet de Mr Denis





